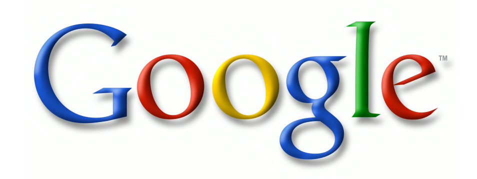
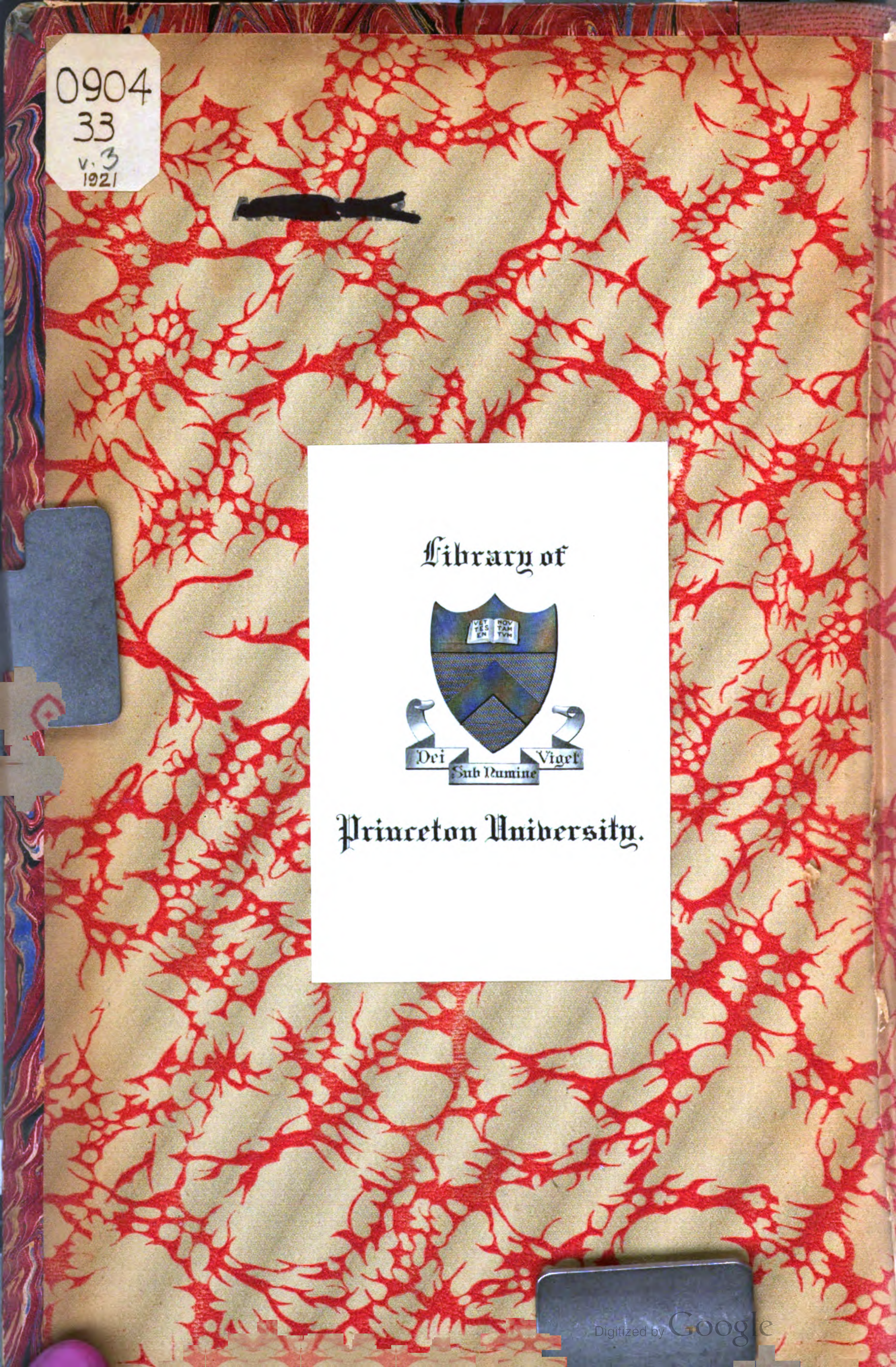
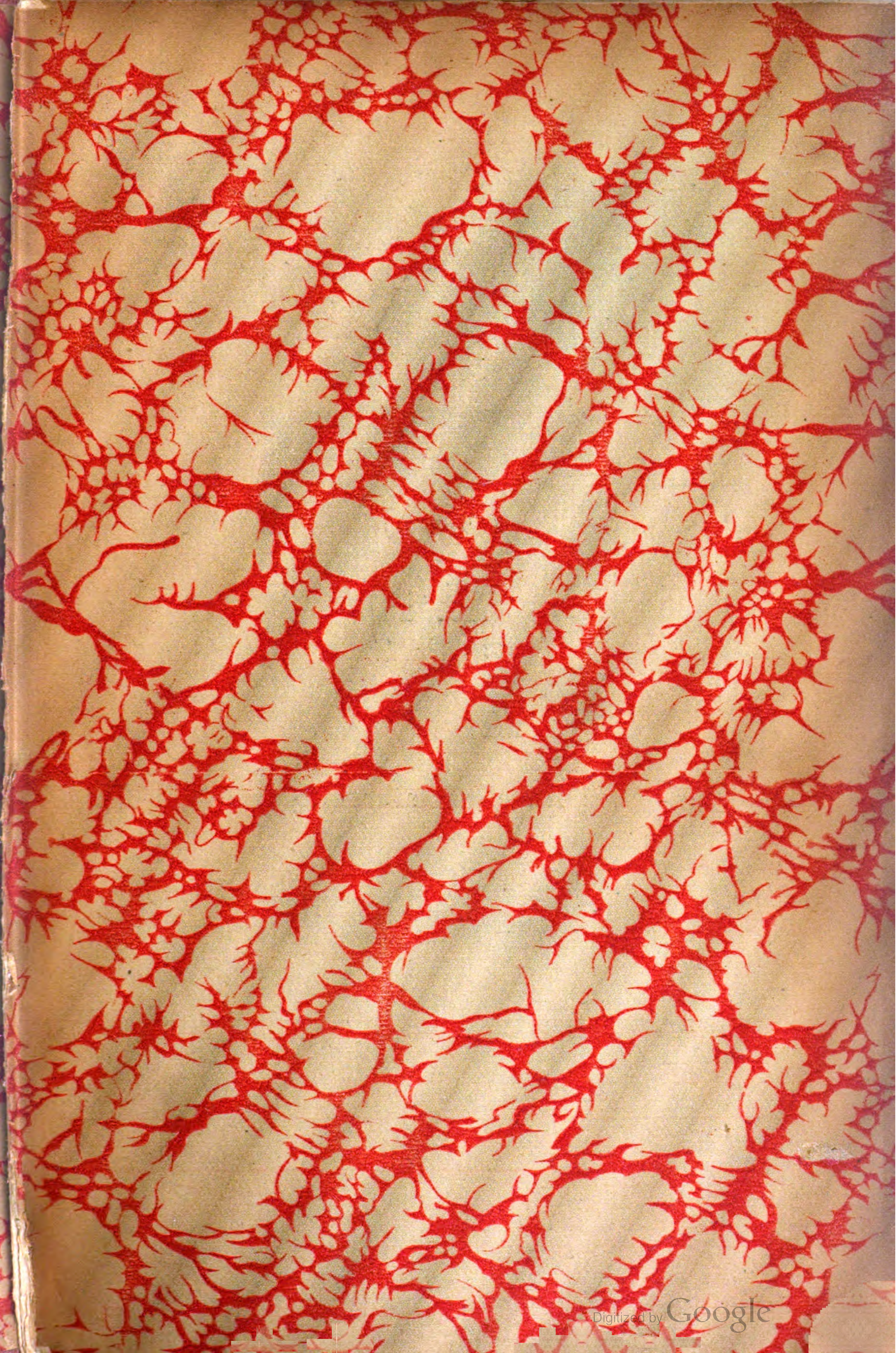
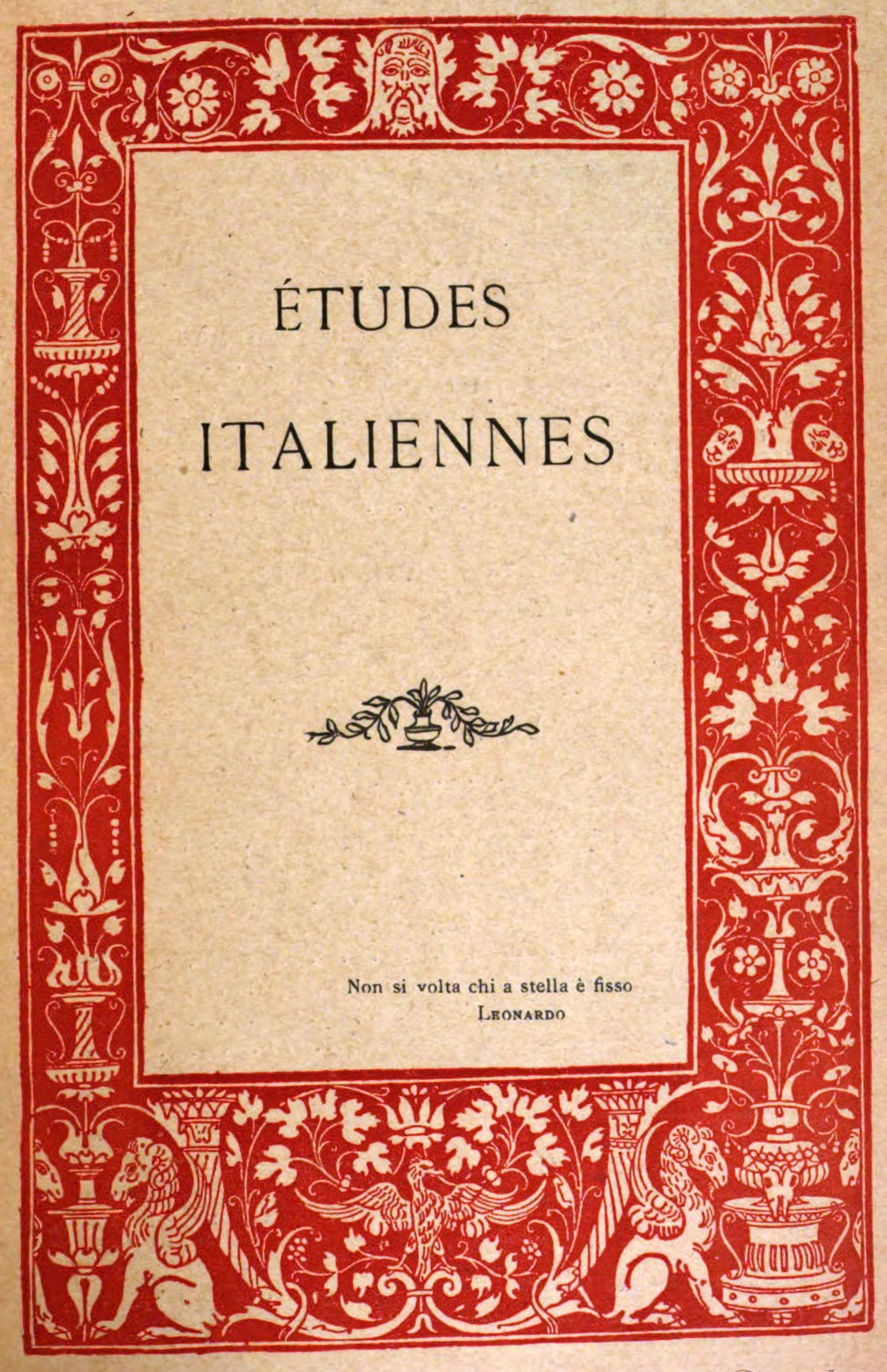


Princeton University Library
32101 076535010


0904
33
v. 3
1921
[redacted]
Library of
VET TES EN
NOV TAM TVM
Dei
Sub Numine
Viget
Princeton University.
Digitized by Google



3e ANNÉE, No 1 JANVIER 1921



ÉTUDES ITALIENNES

Non si volta chi a stella è fisso
LEONARDO

EDITIONS ERNEST LEROUX, 28, RUE BONAPARTE, PARIS (VIe)

("II")

ÉTUDES ITALIENNES

Publiées par l'Union Intellectuelle Franco-Italienne

Comité de Rédaction : MM. E. Bouvy, H. Hauvette, E. Jordan

Troisième Année. — N° 1. — Janvier 1921

SOMMAIRE :

ABONNEMENTS :

FRANCE, ITALIE : **16** francs. — UNION POSTALE : **20** francs

UN NUMÉRO : **5** francs

Éditions Ernest LEROUX, 28, rue Bonaparte, Paris (VIe)

ÉTUDES ITALIENNES

3e ANNÉE — 1921

ANGERS. — IMPRIMERIE F. GAULTIER, 4, RUE GARNIER.

ÉTUDES ITALIENNES

PUBLIÉES PAR

L'UNION INTELLECTUELLE FRANCO-ITALIENNE

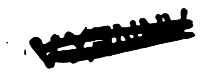
COMITÉ DE RÉDACTION :

E. BOUVY, H. HAUVETTE, E. JORDAN

TROISIÈME ANNÉE — 1921

ÉDITIONS ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE, PARIS, VIe

1921



La grande controverse de Rome et Avignon au XIV^e siècle

(Un document inédit)

Le retour du Saint-Siège à Rome, après soixante-dix ans de séjour en France, est un événement qui agita profondément les esprits en France et en Italie. Mais la surexcitation fut à son comble par les tergiversations qui s'en suivirent : le départ brusque d'Urbain V, son retour, plus brusque encore, les longues hésitations de Grégoire XI son successeur — des incertitudes qui durèrent dix ans — il n'en fallait pas tant, en cet âge violent, pour soulever de violentes passions, qui ont laissé leur trace dans une littérature surchauffée, littérature d'invectives et de pamphlets.

Les types connus de cette littérature sont la lettre écrite à Pétrarque par un moine français en qui Pierre de Nolhac a définitivement reconnu Jean de Hesdin[1], et la réponse de Pétrarque sous ce titre : *Apologia contra Galli cujusdam anonymi calumnias*. C'est la renommée de Pétrarque qui a sauvé de l'oubli la lettre de Jean de Hesdin. Car Pétrarque ne pouvait pas publier son *Apologie* sans publier aussi l'invective du français, dont il voulait seulement cacher le nom à la postérité. Un autre français, qui lui a répliqué, et dont je publie aujourd'hui la réplique, n'a pas eu la même chance. Car, de sa réplique, Pétrarque n'a même pas eu connaissance, suivant

1. Voir Hauréau, Jean de Hesdin, dans *Romania* (XXII, p. 276). Hauréau parle aussi de Simon de Hesdin, le premier traducteur de Valère Maxime.

toute apparence; il était mort, sans doute, avant qu'elle pût lui parvenir.

Ces passions sont bien éteintes, et les violences de ces polémiques nous paraissent excessives jusqu'au ridicule. Mais elles nous ont laissé des enseignements excellents sur l'état des esprits et des mœurs en France et en Italie, à la veille du Grand Schisme. Il ne reste rien, et moins que rien, des injures réciproques que se lançaient des français et des italiens contre leurs deux patries. Cette partie négative même a pourtant son intérêt historique : il n'est jamais inutile pour juger un homme de savoir quels reproches iniques lui font ses ennemis; — de même pour juger un peuple.

Mais tout est à retenir de la partie positive, des éloges que chacun des adversaires a fait de sa patrie. C'est là que les formes du patriotisme de ces âges lointains s'affirment avec précision. Nous trouvons face à face le patriotisme doctrinal et théorique si puissant de Pétrarque, et celui beaucoup plus pratique de ses obscurs contradicteurs. Celui-ci repose sur une conscience réelle et présente (malgré les récents malheurs de la Guerre de Cent ans), — de la puissance et de la prospérité que possède la monarchie française. L'autre exalte la grandeur de la Ville éternelle, son antique domination sur le monde, et proclame audacieusement : « L'Histoire n'est pas autre chose que la gloire de Rome. »

J'apporte un nouveau document à cette histoire des patriotismes : la dernière réplique venue de France à Pétrarque après sa violente *Apologie*.

***

Il arrive à son heure. Au moment même où j'y mettais la main, la fameuse discussion semblait revenue à l'ordre du jour en Italie. Elle sera éclairée désormais par une excellente publication. Nous ne sommes plus réduits à chercher le texte de la lettre de Jean de Hesdin et de l'*Apologie* dans les manuscrits ou les horribles éditions du XVI^e siècle. Le professeur Cocchia,

l'un des bons maîtres de l'Université de Naples, bien connu par ses précédents travaux d'érudition, a établi et publié un texte critique, qui ne laisse rien à désirer. Il y a joint un commentaire savant, qui témoigne une fois de plus de son information vaste et précise[1].

On pouvait se demander si aucun français n'avait songé à répondre à la diatribe où Pétrarque nous avait si fort malmenés? Ce silence était peu probable. Mais on ne connaissait pas la réponse. — C'est cette réponse que j'ai eu la chance de rencontrer dans un manuscrit des *Nouvelles acquisitions* de la Bibliothèque nationale (n° 1985), — et que l'on pourra lire ici[2].

Je dois, pour en faire comprendre l'intérêt, reprendre en quelques mots la suite des événements qui l'ont précédé, — en insistant sur certains points qui doivent être mis en lumière.

Qu'Urbain V ait sagement agi, en vue de l'avenir de l'Église romaine, en la ramenant à Rome, c'est ce dont nul, je pense, ne doute aujourd'hui. Et il faut faire honneur à Pétrarque de l'appui, certainement efficace, qu'il lui a donné. Cela n'empêche qu'il ait, dans la lutte, mêlé à ses meilleurs arguments, des passions et des préjugés, que l'âge n'avait fait qu'exagérer dans son cœur. D'autre part, si dans le camp français, trop de passions aussi se soulevaient, il ne faut pas nier qu'il n'y eut quelques arguments sérieux à faire valoir. La thèse italienne avait pour force l'intérêt suprême de la religion chrétienne, et cette force là, finalement, devait tout primer. La thèse française, était favorable assurément à la sécurité présente et à la prospérité du Saint-Siège; — n'oublions pas qu'elle était conforme à l'intérêt de la monarchie française, et il ne faut pas s'étonner

1. Magistri Iohannis de Hysdinio — Invectiva contra Fr. Petrarcham — et Fr. Petrarchae — contra cujusdam Galli calumnias — Apologia. — *Revisione critica del Testo con introduzione storica e commento.* — (Memoria letta alla R. Accademia di Archeologia, Lettere e belle arti di Napoli dal Socio Enrico Cocchia), Naples, 1920. — J'ai été très heureux de donner à mon aimable confrère mon concours pour l'examen des trois MSS parisiens : Par. lat. 14582, 16232 et *Nouv. Acqu.* 1985.

2. J'ai donné communication du document à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans sa séance du 9 avril 1920.

que ce point de vue là fit tout oublier à nos compatriotes, — au lendemain des grandes angoisses patriotiques.

Il faut admirer grandement Urbain V, si la première de ces deux forces prit tout d'abord le dessus dans son âme pieuse, et le décida à partir pour Rome en 1367; — mais il ne faut pas s'étonner beaucoup si la seconde garda assez de force sur lui pour l'entraîner un certain jour, et le ramener à Avignon en 1370, — où il mourut, de chagrin sans doute et de perplexité.

Mais si nous apercevons de loin, dominant tout le débat, les deux raisons supérieures, — elles sont loin de tenir toute la place dans les discussions. Ce qui y surnage et y déborde, c'est une comparaison, qui n'avait pas grand chose à y faire, des deux pays, Italie et France, et de leurs mérites réciproques. C'est là surtout ce qui fit que les passions s'agitèrent.

***

Les lignes générales de cette comparaison se résument dans une conversation que Pétrarque raconte à Urbain V, dans sa première lettre, — conversation qu'il avait eue en 1351 au bord du lac de Garde avec le Cardinal de Boulogne[1]. — L'Italie est belle, dit le français; mais la France est la mieux gouvernée! — Et en effet, aux yeux des peuples de l'Europe, la France était le modèle de l'ordre, de la sécurité. Et, aux jours même de la Guerre de Cent ans, c'était là l'orgueil des français.

A l'affirmation du Cardinal de Boulogne, Pétrarque ne répliquait qu'une chose, et avec grande modération, car ce n'était pas encore le temps des passions furieuses; et c'était à peu près ceci : l'Italie restera toujours la plus belle, et elle pourra en outre arriver à être bien gouvernée; et la France ne changera pas! — Et voilà ce qui était au fond de toute grande âme

1. On trouvera traduit en français ce passage de la lettre à Urbain V (*Sen.*, VII, 1), avec beaucoup d'autres passages des œuvres de Petrarque, dans mon volume : *Pétrarque*, dans la *Collection des Cent Chefs-d'œuvre* (La Renaissance du Livre, 1920).

italienne de ces âges : le désir du « buon governo. » Cela se résumait dans un gouvernement *romain*; telle avait été la pensée de Dante quand il appelait l'Empereur, — telle celle de Pétrarque quand il appelait le Pape.

Tout cela, dans la controverse, n'apparaît qu'à la cantonade. Ce qui y jaillit au premier plan, c'est le flot des détails où apparaissent les deux amours-propres nationaux. Cela va, comme on sait, jusqu'à la grande question du « vin de Beaune ! » — On a bien reproché à Pétrarque d'avoir tant insisté sur cette vétille. Ce n'est pas lui qui l'a mise sur le tapis. Cette vétille revient dans tous les documents du débat. Et, il faut bien croire qu'elle avait son importance ! Nos pères étaient ainsi faits : Le vin de France était le symbole de la patrie. Hors même des pamphlets, ce cher vin apparaît dans des documents officiefs[1].

*
* *

Ces divers aspects, petits et grands, trouvent leur place dans la grande lettre au pape de 1366[2], si noble et grandiose, si animée aussi de l'intempérante passion qui était la nature de Pétrarque : « *di natura fu indegnante* ! » — La lettre reçut du pape un grand accueil; je reste convaincu qu'elle eut grande influence sur la décision que prit le pape de quitter Avignon. Il la prit assez précipitamment. Quand le roi de France s'alarma, il était trop tard. Nous savons tout maintenant sur l'ambassade qu'envoya Charles V, sa composition, les dates de son voyage. Il faut lire tout le chapitre « *Le pape Urbain V et le Roi de France* », dans l'*Histoire de Charles V*, de M. Delachenal[3]. L'ambassade, mise en route au milieu d'avril (1367) arrive à Chalon-sur-Saône le 21. Or le pape quitta Avignon le 30. On

1. On a cité déjà le bref du 29 juillet 1368 qui autorisait l'embarquement à Marseille de 60 tonneaux de vin de Bourgogne. Il y avait à ce moment là dix mois que la cour romaine vivait à Rome (Theiner, *Cod. diplom. dom. Temp. S. Sedis*. II, cccxxv).

2. *Sen*. VII, lettre unique.

3. Tome III, à partir notamment de la page 511.

voit que les envoyés du roi de France purent à peine, en doublant les étapes, être rendus à temps pour faire entendre le discours de protestations et de plaintes que le Roi très chrétien faisait adresser au pape. L'orateur n'était pas Nicolas Oresme, comme on l'a longtemps cru, mais Ansel Choquart (dont Delachenal nous a révélé la curieuse figure). Le discours, outre qu'il était tardif, nous paraît médiocre et verbeux. Il ne fut pas si vain pourtant, qu'on le pourrait croire. Il reste la base de la discussion. Certains de ses arguments avaient porté. La preuve en est que Pétrarque les a repris[1].

Le départ du pape n'avait pas mis fin à la controverse. Au cours d'un long et pénible voyage, et une fois arrivés à Rome, les prélats français eurent soin de l'entretenir. Le pape n'avait parmi eux que deux appuis : son frère, tout dévoué à sa politique, et Philippe de Cabassole, l'ami de Pétrarque, qu'il allait bientôt faire cardinal. Cabassole, avec l'approbation du pape, excitait Pétrarque à rester sur la brèche. Pétrarque recevait les messages du souverain pontife et transmettait les siens par l'entremise de son compatriote le florentin Francesco Bruni, secrétaire apostolique.

C'est ainsi que Pétrarque écrivit une longue lettre au pape à Rome[2], pour combattre les arguments des français et spécialement le discours d'Ansel Choquart. Elle fut écrite à Venise à la fin de 1367 ou ou début de 1368; mais elle ne fut remise qu'à la fin de l'hiver, ainsi que nous l'apprend une autre lettre adressée à Bruni, lequel devait remettre la lettre au pape.

Cette lettre au pape, au début de 1368 est très importante. La correspondance d'ailleurs se continua, mais non immédiatement. Entre temps, Pétrarque, toujours dévoué aux Visconti

1. Il est curieux de voir comme certains traits du pauvre discours restent dans la discussion jusqu'au bout. Je remarque par exemple la citation de la légende du *Domine quo vadis*? Pétrarque y revient maintes fois. *Ep. var.*, 3, *Sen.* IX, 1. *Apologia*, ed. Cocchia, p. 156.

2. *Sen.* IX. 1. Voir à son sujet la lettre suivante IX. 2, écrite à Padoue, où P. était ramené tous les ans au Carême par ses devoirs de chanoine (En 1368 le mercredi des Cendres était le 22 Février).

avait fait un rapide et difficile voyage à Pavie, où se célébrait la conclusion de la paix entre l'Église et les seigneurs de Milan.

Les lettres suivantes sont de l'été[1]. Elles répondent aux instances d'Urbain qui supplie le poëte de venir à Rome, où sa présence assurément aurait eu grande importance. On lui reprochera de différer ce voyage, et on lui fera remarquer avec quelqu'aigreur que sa santé, qu'il objectait toujours, n'avait pas empêché son voyage à Pavie. A vrai dire sa santé empirait de jour en jour ; et quand finalement il se mit en route, et dût renoncer au voyage commencé, au printemps 1370, ce fut à cause d'accidents vraiment graves.

Et l'on ne peut guère supposer quelque mauvaise volonté de la part de Pétrarque. Tant de choses semblent de nature à l'avoir plutôt charmé et attiré à Rome ! Le Saint Siège prenait des mesures comme pour une installation définitive. On se mettait à réparer les édifices qui menaçaient ruines. On réformait les mœurs de la Curie. Enfin, spectacle presqu'inoui, Rome voyait ensemble réunis le pape et l'Empereur ! La visite de Charles IV à Rome au printemps de 1369 est un événement que Pétrarque jadis eût en vain appelé de ses vœux.

Sur l'état de Rome pendant ces deux années 1368 et 1369, nous avons d'admirables documents, dont Cocchia a bien signalé toute l'importance. les lettres de Coluccio Salutati, (appuyées des copieuses et savoureuses notes de Francesco Novati) Coluccio était alors adjoint à Bruni secrétaire apostolique ; il était un admirateur passionné de Pétrarque, un de ses fervents disciples de la jeune génération. Pétrarque avait écrit à Coluccio en octobre 1368[2], et Coluccio lui répondait le 4 janvier 1369[3], lui rendant compte de l'effet de sa lettre au pape arrivée au printemps précédent. Il s'exprime avec une rare fran-

1. *Sen.* XI. I. 2.
2. *Sen.* XI. 3.
3. *Epistolaire* de Col. Sal Ed. Novati *Lib.* II. I. VIII.

chise. Il ne cache pas au maître que sa lettre au pape lui a paru un peu vive, étant donné qu'après tout le pape lui aussi est un français ! Malgré cela il lui assure qu'Urbain V l'a reçue avec une grande bienveillance. En revanche, ce qui ne nous étonne pas, elle a causé la plus vive irritation parmi les cardinaux français, furieux des injures adressées à la France, et pleins de haine pour l'Italie.

Au sujet des reproches que les français font aux italiens, Coluccio entre dans des détails bien curieux. On discutait à loisir sur les détails les plus minutieux, tels que, — toujours ! — les vins des deux pays : le vin de Beaune est pour les français le garant de la sobriété et de la tempérance, tandis que les vins d'Italie troublent le cerveau. Tout est meilleur en France qu'en Italie, jusqu'à la musique et au chant, car les italiens ne chantent pas, mais *chevrotent*[1]. Ce qui est plus sérieux c'est que les français vantent le nombre, la beauté, la richesse, la population de leurs villes. Ils se croient supérieurs en tout, et nommément dans cette « science des sciences, la théologie », — car ils célèbrent « la toute puissante université de Paris, d'où sortent tant de maîtres, de bacheliers, de licenciés, et par laquelle ils croient qu'ils éclairent le monde et la foi catholique, ainsi que fait un soleil ». — Ils disent que le titre de « maître » qu'on rapporte de Paris est supérieur à tout autre, et que les italiens même viennent y chercher cette supériorité.

Ces traits de la lettre de Coluccio Salutati se rapportent bien aux éléments de la discussion dans les divers documents précédents.

Mais voici où Coluccio va nous instruire sur l'avenir de la grande controverse. S'il engage Pétrarque à se tenir prêt à la lutte, c'est parce qu'on s'y prépare du côté français. Tous les cardinaux s'y « aiguisent » d'avance (*sese acuunt*). Et Coluccio dit au maître : « Tu n'auras pas seulement affaire à l'homme

1. Exprimé par le curieux verbe : *capricare*, dont on trouve ici, peut-être, un exemple unique.

qui a développé l'ambassade royale », mais à « un bataillon de chapeaux rouges[1] »!..

Il était question d'ouvrir une sorte de concours entre les partisans de la France et ceux de l'Italie, et Coluccio ajoute : » le Vicaire de Jésus-Christ a annoncé qu'il serait le juge du débat ».

Voilà où l'on en était après quinze mois de séjour à Rome! On voit quelle importance pouvait prendre chacun des pamphlets dans un sens ou dans l'autre, alors que le Saint-Père laissait le champ ouvert et n'imposait silence à personne.

Cocchia a remarqué, le premier, je pense, que la lettre de Jean de Hesdin à Pétrarque pouvait bien avoir pour origine cette sorte de *concours* ouvert à Rome et dont Urbain V avait, — en souriant peut-être, — accepté d'être l'arbitre. Et si Jean de Hesdin est entré dans l'arène, il propose de croire qu'il y fut poussé par son haut patron le Cardinal de Boulogne.

Celui-ci est un remarquable personnage (dont l'histoire reste toute entière à faire, ou peu s'en faut). Chacun sait qu'à l'époque où nous sommes, sa vieille amitié pour Pétrarque s'était singulièrement refroidie. J'ajoute qu'il est fort naturel que le proche parent du roi de France ait pris une part ardente à une lutte d'opinion où les intérêts de la royauté étaient manifestement engagés. Je crois donc volontiers qu'il avait dû pousser Jean de Hesdin à attaquer Pétrarque. C'est très vraisemblable.

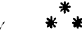
Mais à cette vraisemblance ne peut rien ajouter un argument sur lequel Cocchia a cru pouvoir insister, et qu'il faut résolument écarter. Il existe de Pétrarque, — qui a abondé dans la polémique, — une autre invective, dirigée contre un autre français. Cocchia croit y trouver une allusion

1. *Galeratum cornu.* — *Galerus* est la coiffure rouge, spéciale aux cardinaux et qui leur est donnée suivant un certain rite (Du Cange); évidemment le chapeau, car je ne pense pas qu'on connût alors d'autre coiffure cardinalice.

au Cardinal de Boulogne et à la polémique de Jean de Hesdin. Ce serait possible si cette invective-là était écrite en 1373, comme Cocchia le pense, et comme le pensait aussi celui qui la publia pour la première fois correctement en 1908, Monsignor Vattasso[1]. Mais cela n'est pas. Je rappelle que j'ai contesté alors cette date de 1373, et démontré, sans erreur possible, que le document en question fut écrit à Milan, au plus tard en 1355. On ne peut donc en tirer aucun renseignement sur l'Apologie, qu'il précède de quinze ans et plus. Et il ne peut pas se faire qu'il désigne le Cardinal de Boulogne. Mais, cela ne m'empêche pas d'ailleurs de croire que le Cardinal de Boulogne ait été l'instigateur de Jean de Hesdin.

Au moment où nous sommes, à Rome entre 1369 et 1370, le parti français ne pouvait plus compter sur l'orateur royal de 1367, celui auquel Pétrarque avait répliqué, Ansel Choquart. Il était mort[2]. Il fallait un autre champion. Jean de Hesdin marcha.

D'autres marchèrent-ils aussi? Le « concours » prit-il de l'extension? Il ne semble pas. Sans doute il en aurait pris davantage si Pétrarque était venu à Rome, comme le pape, en vain, l'en pria. Il se peut bien aussi que d'autres *factums* dorment encore quelque part, et apparaîtront un jour. Je n'en sais rien.



Il est possible aussi que l'opinion se soit apaisée ; car la seconde année du séjour d'Urbain V à Rome semble plus calme

1. Dans son important ouvrage : *I codici petrarcheschi della Biblioteca Vaticana*, dont j'ai rendu compte en 1909 dans le *Giornale storico*. — Au même moment que moi, et, sans certes que nous nous fussions donné le mot, Pio Rajna et Vittorio Rossi arrivaient aux mêmes conclusions, (ainsi que l'a rappelé récemment V. Rossi, rendant compte du travail de E. Cocchia dans le *Giornale storico*). — L'invective publiée par Vattasso a pour titre : *Contra Gallum quemdam innominatum sed in dignitate positum*. Elle parle d'un « virum potentem non tantum verbis et calamo, sed vinculis et gladio », — lequel personnage n'est assurément pas le Cardinal de Boulogne, mais Bruzio Visconti, le *Zoïle* de Pétrarque.

2. Voir Delachenal, *loc. cit.*

que la première, avec le lustre que lui donna la visite impériale. On peut se demander même si la lettre de Jean de Hesdin fut répandue en dehors d'un cercle assez restreint. Car enfin on sait combien de temps il a fallu pour qu'elle parvint aux mains de Pétrarque, lequel certes avait des correspondants à Rome. Comment Bruni ou Salutati ne lui avaient-ils pas communiqué la lettre où il était pris à partie si vivement ? — Qui sait ? — N'avaient-ils pas eux-mêmes, pour une raison ou pour une autre, préféré garder le silence ? — D'ailleurs, s'il est certain, par le texte même de la lettre de Jean de Hesdin, qu'elle fut écrite au temps ou Urbain séjournait encore à Rome, qui sait à quel moment elle fut divulguée ? Tout juste peut-être avant l'heure où le pape se décidait au départ, c'est-à-dire en 1370 dans les premiers mois de l'année, dans une circonstance où de fins politiques de l'un comme de l'autre parti pouvaient craindre la reprise d'un débat envenimé [1].

En réalité, nous pouvons très peu nous figurer l'évolution de faits ou de pensées qui a ramené Urbain V en France. Cette évolution se formait déjà sans doute depuis quelque temps, et Pétrarque n'en savait rien. L'abondante correspondance du début s'était ralentie. Quand Pétrarque au printemps de 1370 [2], dût renoncer à accomplir sa visite promise, ce dût être un triomphe pour le parti français. Mais Pétrarque, semble-t-il, n'en sut pas davantage. Un beau jour, à l'improviste il apprit que ses adversaires l'emportaient. La preuve que les choses se sont ainsi passées, c'est le ton même de la dernière lettre qu'il adressa au pape Urbain à Rome (vers août ou septembre 1370) : c'est une dernière adjuration, évidemment désespérée [3]

1. N'oublions pas que Pétrarque, après le retour en Avignon, semble en assez médiocres termes avec Francesco Bruni (*Sen.* XIII, 13).

2. *Sen.* XI, 17.

3. *Var.* 3.

***

Et le pape partit. Pourquoi est-il parti ? C'est une question que l'histoire n'a pas bien éclairci encore. Les historiens français d Urbain V, qui généralement l'aiment et l'admirent, n'ont pas manqué de le défendre contre le reproche de faiblesse. Ils ont fait valoir les motifs qui ont pu le déterminer, et notamment les désordres de l'Italie. Il leur est même arrivé, dans l'intérêt de sa cause, de lire inexactement un texte. Novati a eu un vrai plaisir d'historien paléographe à restituer un mot d'une lettre de Salutati ; on avait lu que le pape était parti « par la faute » de l'Italie, — FACTO *Italiæ*, — alors qu'il fallait lire : FATO, — « pour le malheur » de l'Italie !

Il n'empêche que l'Italie n'était pas au repos. Le vieil argument valait toujours en faveur de la France, sa sécurité, sa prospérité, opposées à l'agitation de l'Italie. S'il nous en fallait une preuve, Pétrarque nous la donnerait, dans sa lettre désespérée de l'été de 1370 : Il a voulu faire parler l'Italie elle-même pour confesser ses plaies, et réclamer le secours et les soins du vicaire de Jésus-Christ.

C est un magnifique morceau et où il n'y a pas de place pour les malices et les violences qu'engendre la colère. La grande âme de Pétrarque domine tout, et son attachement à la foi romaine. Il ne conteste pas la prospérité de la France et le malaise de l'Italie. L'Italie dit au pape : « Si tu t'en retournes, plein de joie, chez tes compatriotes, qui sont, dit-on, honnêtes, calmes, simples, pieux, — alors, comment observes-tu la parole du Maître : « *Les bien portants n'ont pas besoin de médecin !* »

Le pape était venu vers l'Italie parce qu'elle était malade : « Oui, dit-elle, je dois avouer que j'avais engendré plusieurs « fils méchants ». Et elle ajoute, par figure : « J'étais blessée « d'ulcères mortels. Tu es descendu vers moi pour panser mes « blessures ;.. tu as commencé à verser l'huile et le vin. Et « puis, alors que mes plaies ne sont pas encore bandées ni

« pénétrées par le baume, tu te retires de moi ! Tu avais com-
« mencé à couper les chairs putrides avec le fer, et puis,
« comme tu le plongeais plus loin, tu as trouvé peut-être des
« parties qui t'ont semblé incurables. . »

Parlant au pape dans cette dernière adjuration, il abandonne toute résistance, il fait toute concession ; il admet tout, il reconnaît tout. On ne trouve plus ici que son cœur généreux, et son désir du bien.

La rancune le reprendra plus tard.

Car il sait bien à quelle pression tenace, multiple, incessante le pape a été soumis, et il sait bien que cette pression est une des causes qui expliquent le recul final d'Urbain V, et son départ. Car nous connaissons, transmis par l'histoire, les arguments et les discours par lesquels on attaquait publiquement l'opinion autour du pape : mais nous ne pouvons pas nous imaginer les murmures, les intrigues, les caquets dont la ville éternelle dût être agitée durant les jours où l'on mettait le siège devant l'âme incertaine d'Urbaine V : « Il n'a pas pu, a dit plus tard Pétrarque, — résister à tant de chuchoteurs, » — « (*tot susurronibus obsistere*) » [1] !

Ces *chuchoteurs* là ne devaient pas dire grand bien de Pétrarque, qui se sentait de loin critiqué et raillé assurément, et dont la susceptibilité et la nervosité étaient, comme on sait, excessives. Et quand il arriva qu'il eut sous la main un de ses adversaires, il passa sur lui en une fois toute la colère qu'il avait pu amasser contre tous les autres. C'est ce qui arriva à Jean de Hesdin ; il n'était pas un des *susurrones* ; il avait parlé tout haut, et il n'était pas très violent. Mais en la lettre du moine artésien se résumaient pour l'irascible poëte des années de commérages, d'attaques et de mauvais propos.

1. *Apologia.* Ed. Cocchia p. 158. — Il faut, bien entendu aussi, dans ces circonstances, tenir compte de la pression que dût organiser le roi de France. — Mais Pétrarque aimait Charles V, comme il avait aimé Jean son père. Il n'en parle jamais en mauvais termes. S'il épargne le roi, il se rattrape sur les sujets.

Cependant, quand il la connut, c'était déjà une vieille affaire. On ne la lui communiqua pas avant la fin de 1372, trois ans peut-être après le jour où elle avait été écrite. J'ai dit pour quelles raisons possibles il n'en avait pas eu connaissance sous Urbain V. Je pense que Grégoire XI son successeur ne tenait pas beaucoup plus à se qu'on la lui révélât.

Une indiscrétion fut faite pourtant, comme elle devait l'être, par un prélat italien; la chose est bien naturelle, car cet italien comme d'autres de la cour pontificale, avait souffert des attaques françaises et on ne s'étonne pas qu'il ait voulu solliciter du fameux champion de l'Italie, une réponse. Le prélat que Grégoire XI avait envoyé comme légat, pour traiter de la paix entre Padoue et Venise, Uguccione di Tiene alla deux fois à Padoue, d'abord entre septembre et octobre 1372, la seconde fois le 5 janvier 1373. C'est dans cette seconde visite sans doute qu'il vit Pétrarque[1], et qu'il lui révéla le pamphlet français.

Pétrarque ne fut pas long à mettre la main à la plume, et tout vieux, tout malade qu'il fût, il écrivit d'un trait un des plus furieux morceaux de polémique qui se puissent concevoir. Il le terminait et le datait le 1er mars 1373.

C'était la fameuse *Apologie*, dont Cocchia nous donne aujourd'hui un texte critique, en même temps que de l'Invective française qui l'a provoqué.

1. En septembre et octobre, Pétrarque était encore à Arquà, où on ne croit pas très probable qu'Uguccione ait pu le visiter, et d'où il partit pour Padoue en novembre, chassé par des dangers de guerre. — Toute la chronologie de cette affaire est excellemment établie par Zardo dans son remarquable *Petrarca e i Carraresi*, p. 161.

(*A suivre.*) Henry Cochin

Ronsard et ses contemporains italiens

Ronsard a connu un grand nombre d'Italiens. Il parlait leur langue, lisait leurs poètes, aimait leur Bembo et leur Arioste comme leur Pétrarque, s'inspirait des vers de leurs humanistes, et n'ignorait même point les noms de Cavalcanti et de Dante[1]. L'aimable et savante sœur de Henri II, à qui il était si attaché, et que l'année 1559 devait faire princesse italienne, Marguerite de France, tenait en honneur, dès avant son mariage avec le duc de Savoie, les poètes du pays destiné à devenir le sien. Ronsard, dans leurs causeries du Louvre, a dû l'entretenir maintes fois de ceux qu'elle préférait et aussi de quelques contemporains humanistes qu'il se plaisait à imiter en langue française et sur lesquels s'étendait déjà la protection de la princesse. Aucune jalousie, aucune défiance, à ce moment de sa carrière, ne se mêlait à ses admirations littéraires.

L'entourage de Catherine de Médicis le mettait en relations avec tout ce que Florence faisait vivre en France, dans les emplois de cour ou d'armée, ou par les bénéfices d'église[2]. Il montre par des allusions assez nettes qu'il a fini par trouver encombrant, surtout sous Henri III, le développement de cette

1. V. les passages relevés par Farinelli au t. I de *Dante e la Francia*. On lit, dans l'*Elégie à B. del Bene*, citée plus loin :

> Depuis que ton Pétrarque eut surmonté la nuit
> De Dante, et Cavalcant, et de sa renommée
> Claire comme un Soleil eut la terre semée...

2. Nous n'avons pas, pour les règnes de Henri II et de ses fils, l'équivalent de l'excellent tableau tracé par Francesco Flamini des lettres italiennes à la cour de François Ier, dans ses *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livourne, 1895, p. 197-337, auquel se joint le chapitre II du *Luigi Alamanni* de H. Hauvette. On consultera quelques pages de Flamini sur les *Rimes* d'Odet de la Noue, les travaux sur Corbinelli et B. Delbene cités ci-dessous, le *Pétrarquisme en France* de Vianey et les recherches inachevées d'Em. Picot.

« petite Italie » et cette prédominance du goût transalpin, que dénonça vigoureusement le curieux pamphlet de Henri Estienne[1]. Intéressée ou non, cette mauvaise humeur était fort explicable, et l'Italie aurait tort d'en tenir rigueurà un poète qui a, par ailleurs, rendu tant d'hommages à son génie. On sait quels furent, à partir du séjour triomphal de Henri III à Venise et dans l'Italie du nord, l'importance accordée en notre cour aux éléments étrangers, l'infiltration excessive des usages de nos voisins et le souci qu'en prirent chez nous de très bons esprits[2]; on sait aussi que les mœurs et les tendances intellectuelles de ce milieu préparèrent l'éclatant succès de Desportes, au détriment de Ronsard vieillissant. En fait, les dédicaces de celui-ci à des personnages italiens sont rares à toutes les époques de sa vie, Il n'en fréquentait pas moins, et sans doute avec intérêt, les voyageurs reçus à la Cour, parmi lesquels les lettrés étaient nombreux.

En 1570, le cardinal Luigi d'Este amena avec lui en France un poète de la cour de Ferrare, Torquato Tasso, qui n'était encore qu'à ses débuts. Si le futur auteur de la *Jérusalem délivrée* eut cette entrevue avec Ronsard, dont les biographes de l'un et de l'autre ont fait tant d'état, elle n'est attestée par aucun témoignage authentique[3]. Peut-être aurait-elle pu être ménagée

1. « Vous sçavez que pour quarante ou cinquante Italiens qu'on y voyait autresfois [à la Cour], maintenant on y voit une petite Italie » (H. Estienne, *Dialogues du nouveau langage françois italianizé... principalement entre les courtisans de ce temps*, éd, Liseux, Paris, 1883, t. II. p. 225). Ce témoignage est de 1578, postérieur de quatre ans au triomphal séjour de Henri III en Italie.

2. J'ai essayé de l'indiquer dans le livre publié en collaboration avec le regretté Angelo Solerti : *Il viaggio in Italia di Enrico III, re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*, Turin, 1890, et dans une note additionnelle parue au *Giorn. stor. della letter. ital*, vol. XVII, p. 448 (*Henri III et l'influence italienne en France*).

3. On consultera sur cet épisode, en dehors des récits français presque tous de pure fantaisie, Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Turin, 1895, t. I, p. 148. Tasso arriva à Paris le 15 novembre 1570, et en partit le 20 mars 1571, après avoir suivi son cardinal à Chàalis et à Villers-Cotterets. La légende a brodé sur ce court séjour, qu'on a étendu à toute une année. Serassi, par exemple, affirme gratuitement que Ronsard donna ses œuvres au poète fera-r

par Jacopo Corbinelli, qui vit Tasso dans ce voyage et qui tenait depuis peu auprès de la Reine mère une place de confiance, comme précepteur du duc d'Alençon[1]. Mais il n'est point sûr que Corbinelli ait connu Ronsard à cette époque, et il serait un peu surprenant, si Tasso avait rencontré notre poète, alors en pleine gloire, qu'il l'eût mentionné d'une façon aussi détachée au seul passage de son œuvre qui le nomme. Cette mention est dans le dialogue intitulé *Il Càtaneo o vero de gli Idoli*, où se lisent quelques vers en français et quelques autres traduits par Castelvetro de l'*Hymne de Henry deuxiesme*; mais l'auteur ne s'y attache que pour constater un défaut commun de Ronsard et d'Annibal Caro, qui chantent tous les deux les louanges « de principi cristiani, anzi cristianissimi..., non altramente di quel che sarebbe stato lodevole a'tempi d'Alessandro e d'Augusto[2] ». L'emprunt de l'idée et celui de la citation sont faits à Castelvetro, ce qui leur enlève toute importance.

Lodovico Castelvetro est le premier écrivain italien qui atteste une connaissance directe des œuvres de Ronsard. Le morceau étendu qu'il a cité en 1559, d'après la première édition des *Hymnes*[3], et qu'il a ensuite littéralement traduit, lui sert dans sa polémique contre Annibal Caro, lorsqu'il montre celui-ci fort inférieur au poète français pour la « déification » à l'antique de la Maison de Valois tentée dans sa célèbre canzone

rais. Celui-ci n'aurait pu lui « soumettre » les premiers chants de la *Jérusalem*, puisqu'ils n'étaient pas encore écrits. L'anecdote d'un prêt de deux écus fait par Ronsard à Tasso est tirée d'un manuscrit (Alberti) fabriqué. Cf. l'éd. Laumonier, t. VIII, p. 243.

1. Rita Calderini de Marchi, *Jacopo Corbinelli et les érudits français*, Milan, 1914, p. 52. Les relations de Corbinelli avec Ronsard, dont il ne subsiste aucun témoignage, n'ont pu avoir en aucun cas le caractère d'intimité qu'atteste sa correspondance avec Baïf (p. 154-156). De même Baïf, seul de la Pléiade, dédie des vers à Bencivieni, bibliothécaire de Catherine de Médicis (*Au seigneur Ian Batiste Bencivene, abbé de Bellebranche* (éd. Marty-Laveaux, t. IV, p. 438).

2. *Dialoghi*, éd. Ces. Guasti, Florence, 1858-1859, t. III, p. 205. Il y a un sonnet de Tasso sur la mort de Muret.

3. Ed. Laumonier, t. IV, p. 194-195. Ce sont vingt-huit vers commençant ainsi :

Mais quoi? ou ie me trompe ou pour le seur ie croy
Que Iupiter a fait partage avec mon Roy...

« Venite all' ombra de gran gigli d'oro ». « Adunque, conclut-il, poi che la Francia ha la deificazione de suoi signori presenti che e stata tratta più perfettamente e più convenevolmente in canzone di lingua francesca per opera d'un suo poeta paesano, che non è stata in lingua italica per opera d'Annibal Caro, non è cosa verisimile che essa faccia molta stima della deificazione forestiere »; et la comparaison qui s'établit entre les deux poètes prouve à la France « quanto di gran lunga il suo poeta francesco trapassi in poesia il nostro italiano[1] ». Renforçant ailleurs son attaque contre Caro, Castelvetro aurait été jusqu'à l'accuser de plagiat (« avendo io provato che egli non era poeta, essenda la 'nventione della sua Canzone stata involata à Pietro Ronzardo, siccome appare, e non trovata da lui[2] »). L'accusation n'est point justifiée : l'hymne ronsardien, d'ailleurs fort différent de la canzone, a été publié en 1555 et celle-ci date de 1553[3]. On sait aussi que Du Bellay, qui fréquenta à Rome le poète des Farnèse, l'a remercié par une épigramme latine, puis par une belle traduction en vers, de l'hommage rendu à ses princes. Au reste, ni sur Caro, ni sur aucun des poètes italiens de son âge, Ronsard ne paraît avoir eu d'influence. C'est lorsque la forte tradition littéraire de la Renaissance s'affaiblit que s'établit son autorité, mais alors d'une façon décisive, avec le brillant Chiabrera. L'auteur des *Canzonette* et des *Scherzi* s'appuie sur la Pléiade française pour lutter contre l'Arcadie, et proclame hautement ce qu'il doit à l'inspiration de nos poètes et à leur métrique[4]. On

1. *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone d'Annibal Caro Venite all'ombra...*, s. l., 1559, ff. 88-91; 2e éd. Venise, 1560, ff. 135-138. J'emprunte ce texte et ces références à un précieux travail de Ferdinando Neri, *Il Chiabrera e la Pleiade francese*, Turin, 1920, p. 6.

2. Annotation sur l'*Ercolano* de Varchi (1570), citée par Neri, p. 7.

3. Ce point est établi par Neri, qui donne toute sa bibliographie, p. 8.

4. Le livre de Ferd. Neri met en lumière cette imitation, qui n'est nullement isolée, et les services qu'elle rend à la poésie italienne. Pour les relations avec Muret, et aussi avec Speroni, v. p. 44 un texte autobiographique de Chiabrera sur sa jeunesse à Rome : « Poi crescendo e trattando nello Studio pubblico udiva leggere Marc' Antonio Mureto, ed ebbe seco familiarità... »

aime à penser qu'un des maîtres romains qui enseignèrent sa jeunesse, Muret lui-même, l'ancien commentateur des *Amours*, a ouvert pour la première fois devant ses regards éblouis les recueils lyriques de Ronsard.

Un critique comme Traiano Boccalini, qui parle de Ronsard au temps où Chiabrera l'imite, n'a peut-être rien lu de lui. Cependant ce satirique batailleur et avisé, qui défend la *Jérusalem* et combat les détracteurs de la *Divine Comédie*, donne au maître français, au cours de ses polémiques, un rôle tout à fait inattendu. Il le suppose admirateur de Dante, en le faisant intervenir dans l'allégorie d'un *Ragguaglio* intitulé : « Dante Alighieri da alcuni virtuosi travestiti, di notte essendo nella sua villa e maltrattato, del gran Ronsard francese vien soccorso e liberato[1] ». Cette fiction symbolique, dont le récit aujourd'hui semble étrange et qui eût étonné notre poète si peu instruit sur Dante, constitue pour lui, du moins, un solennel hommage. Avec Boccalini, tous les Italiens d'alors l'ont reconnu, même sans le lire, « prencipe de poeti francesi ».

De son vivant, des poètes de cette langue, humanistes comme ils l'étaient tous, lui ont dédié des vers. On en connaît de Bartolomeo (Baccio) Delbene et de Sperone Speroni. Le premier, gentilhomme servant de la duchesse de Savoie, était le neveu de l'abbé de Hautecombe et appartenait à cette famille Delbene, à la fois militaire et lettrée, qui tirait son origine de la banque de Florence et dont trois générations servirent la France avec éclat[2]. Bartolomeo a adressé à Ronsard deux odes dont l'accent est d'un véritable disciple et que les éditions

1. V. le texte du *Ragguaglio XCVIII* de la *Centuria prima* reproduit par Carlo Del Balzo, *L'Italia nella letteratura francese*, Turin-Rome, 1955, p. 290-292.

2. Sur tous les Delbene, pourvus d'emplois en France et dont trois au moins appartiennent à l'histoire des lettres, v. Emile Picot, *Les Italiens en France au XVI^e s.*, Bordeaux, 1902, p. 88 sqq. Sur le rôle de Bartolomeo auprès de la sœur de Henri II, v. Roger Peyre, *Une Princesse de la Renaissance, Marguerite de France*, Paris, 1902, p. 13, 62 et 100.

n'ont pas manqué de recueillir[1]; elles ont, d'ailleurs, pour l'histoire des lettres, un prix trop longtemps dédaigné[2], et sont nécessaires pour expliquer l'élégie où le maître répond en évoquant Pétrarque :

Del-Bene, second Cygne apres le Florentin
Que l'art et le sçavoir, l'Amour et le Destin,
Firent voler si haut sur Sorgue la riviere
Qu'il laissa de bien loing tous les autres derriere,
Sinon toy, qui de pres suis son vol et sa vois...
Sous les ombres là-bas le Calabrois Horace
Entre les Myrthes verds te quitera sa place,
Et Pindare Thebain te cedera son bien[3].

L'épître de Speroni à Ronsard, qui date de la fin de la vie de l'un et de l'autre, n'est guère moins intéressante; elle contient une des plus nobles attestations contemporaines en l'honneur du poète français :

Leggo spesso tra me tacito e solo,
Dotto Ronsard, le vostre ode honorate...
Ecco novella gloria come è giunta
All'antica Francia, or che più chiara
Nè maggior non parea che esser potesse.
. . . e di tal gloria
Per voi solo, Signor, si gloria e vanta
La vostrà nobil patria; che siccome
Generando vi fe nascer consorte
De' vostri antichi Vandomesi eroi;

1. Éd. Blanchemain, t. II, p. 380; t. IV, p. 359. Cf. éd. Laumonier, t. VI, p. 25. C'est dans la première de ces odes, visiblement faite pour être chantée et jointe au recueil remanié de celles de Ronsard, que les rivières de son enfance (Loir, Maine, Sarthe et Loire) sont rappelées à propos des villes qui se disputaient l'honneur d'avoir vu naître Homère :

Luer, Meno, Sartra e Lera,
Contenderanno un giorno
Ciascun portar sul corno,
Bramando il nome di tua patria altera.

2. Cf. Ferd. Neri, *Il Chiabrera...*, p. 17-28, et la publication de Camille Couderc, *Les poésies d'un florentin à la Cour de France, B. Delbene*, Turin, 1891 (*extr. du Giorn. stor. della letter. ital.*, t. XVII).

3. L'élégie n'a paru que dans l'éd. posthume de 1587. Ronsard dit nettement qu'elle lui a été réclamée « pour contre'eschange ».

Cosi crescendo in voi fuor il nostro uso
La virtù innanzi agli anni, a tutto il mondo
Note fate di lei la lingua e il senno[1].

Sperone Speroni, qui a su parler de Ronsard mieux qu'aucun de ses compatriotes et qui a vécu assez pour transmettre au jeune Chiabrera l'héritage de son admiration, avait reçu lui-même de l'Humanisme une forte empreinte, ainsi que ses « discours » sur Virgile suffisent à le montrer. Cependant il apparaît, surtout par ses théories littéraires, ainsi que par la pratique de toute sa carrière, comme un des propagateurs les plus ingénieux de la langue « vulgaire » et notre Pléiade naissante lui a dû nombre d'inspirations utiles. Ronsard ne pouvait ignorer, comme nous l'avons fait longtemps, tout ce que son ami Du Bellay avait emprunté de Speroni pour la composition de la *Deffence*, où sont transposées des pages entières du *Dialogo delle lingue* et qui applique directement au français ce que l'auteur a dit, de façon excellente, pour l'italien[2]. Il avait pu lire la traduction des *Dialogues* imprimée à Paris en 1551. Mais il n'y a eu d'autres rapports directs entre Ronsard et Speroni que ceux marqués par cette tardive épître. On a parlé d'une amitié remontant à trente années et d'un livre envoyé à Padoue par Ronsard, en 1582, par l'entremise de Filippo Pigafetta, avec prière à Speroni d'en donner son

1. *Opere di Messer Sperone Speroni degli Alvarotti*, Venise, 1740, t. IV, p. 356-365. Le poème, écrit en 1584, n'a pas moins de 314 vers. Il y a un charmant passage sur les Muses, à qui Ronsard fait traverser les Alpes neigeuses pour les conduire en son doux pays; le poète termine sur un éloquent tableau des maux de l'Italie (« Povera Italia mia... ») et un hommage à la grande Italienne louée par Ronsard, Catherine de Médicis. La pièce a été imprimée avec des variantes à la fin du *Tombeau* de Ronsard, puis dans ses éditions du XVII[e] siècle. — L'Italie a ajouté au *Tombeau* une contribution de valeur médiocre, mais abondante, Blanchemain en a reproduit seulement quatre sonnets signés de Grigioni, Zampini, Malespina et Ruggieri. Trois de ces personnages sont identifiés par Ferd. Neri, *Il Chiabrera...*, p. 38. Le dernier est le Cosimo Ruggieri condamné pour avoir envoûté Charles IX.

2. Pierre Villey l'a établi de la façon la plus intéressante dans *Les sources italiennes de la Deffence... de J. du Bellay*. Paris, 1908; il y reproduit le dialogue de Speroni d'après le texte de la première édition des *Dialogi* (Alde, 1542).

jugement. La lettre de Pigafetta à celui-ci, qui met en scène Ronsard avec Jean Dorat, doit être présentée au lecteur pour établir qu'elle ne renferme rien de ce qu'on a cru y voir :

Clar. sig. mio, Dopo sedici anni, per qualche negozio che corre, io sono ritornato in Françia ed a Parigi...[1] Degli amici miei vecchi ho trovati vivi tre principalissimi : il medico Dureto, il quale fa professione di intendere Ippocrate con pochissimi nella sua lingua Ionica... Gli altri due sono Giovanni Aurato e Pietro Ronsardo, famosi poeti e i primieri di Francia in Latino ed in Francese; coi quali ragionando diverse fiate, e con altri letterati di questa città, che sono molti e sommi, e fra gli altri con l'autore di questo libro, della poesia Italiana e de' poeti suoi, e di V. S. onoratissimamente, e dicendogli che già più di ventiquattro anni io era amico suo; Dunque, soggiunse, egli essendo amico mio già trenta anni, vi piacerà di inviarli uno de' miei volumi, pregandolo a leggerlo, e con ogni suo comodo scrivermene con lettera breve il suo parere. Cosi ho consegnato il ditto libro al molto Ill. Sig. Cavalier Cortese, Ambasciatore dell' Altezza di Ferrara, stimando che presto e bene l'abbia a far capitar in sua mano. Se vorrà con una grazioza lettera rispondere all'autore, m'assicuro che sarà opra di cavaliere, ed io gliene saprò buon grado; e potrà dirizzare le lettere al sudetto Signor Ambasciatore, scrivendo in Italiano, e la soprascritta in questa maniera : *A Mons. Mons. Claudio Fochet, Presidente della corte delle monete, a Parigi*, con quei titoli che convengono...[2]

L'interlocuteur de Pigafetta, dans la conversation rapportée, est évidemment le président Fauchet, et l'ouvrage qu'il lui a remis est celui qu'il vient de publier, fruit mûri de longues recherches, son *Recueil de l'origine de la langue et poësie fran-*

1. « E l'ho ritrouata ben d'altra forma in qualche parte di quel che era al partir mio. Il vivere caro i due terzi più, quantunque in quantità ve ne sia in abbondanza; i dottori mancati, ed i scolari, i quali solevano ascendere al numero di venti mille [chiffre donné par Lambin], ora sono scemati i due terzi ». Du Paris humaniste vu par Pigafetta vers 1564, il y a un bref tableau dans une lettre de lui à Juste Lipse : « La primiera volta, ch'io andasse in Francia hebbi nello Studio di Parigi stretta conversatione (anzi fui lor auditore) col Turnebo, con l'Aurato e Lambino, e col Dureto, heroi nelle loro professioni; et col Ramo ancora, censore presuntuoso (per non appellarlo bestiale) d'Aristotele; nel qual tempo il Turnebo compilava i libri de suoi Aversarii... » (Burmann, *Sylloges epist.*, t. II, p. 60. De Rome, 29 avril 1600).

2. *Opere di Sp. Speroni*, t. V. p. 371. La lettre est datée de Paris, 10 juillet 1581. La fausse interprétation adoptée par les biographes de Ronsard, et même par Laumonier (*Binet*, p. 214), paraît remonter aux éditeurs de Speroni (t. IV p. 356). Ferd. Neri proteste comme nous contre l'erreur consacrée.

çoise, ryme et romans, plus les noms et sommaire des œuvres de 127 poëtes françois vivans avant l'an MCCC. Cet historien avait dû connaître Speroni dans sa jeunesse, alors qu'il accompagnait, en 1554, le cardinal de Tournon en Italie; il avait appartenu un instant au cercle de Ronsard; mais l'anecdote littéraire qu'on peut tirer du document italien n'intéresse pas notre poète.

Il y a à Padoue un autre humaniste depuis longtemps accoutumé à suivre avec attention la production littéraire de son époque, qui ne manque pas d'acquérir à leur apparition les œuvres de Ronsard, en même temps qu'il se fait envoyer de France les principaux livres d'érudition, de grammaire, et même ces traités d'orthographe qui ont si vivement passionné nos poètes. C'est Gian-Vincenzo Pinelli, qui, sans rien publier lui-même, met au service de ses contemporains les ressources de son érudition presque universelle et de sa vaste bibliothèque[1]. Corbinelli et Claude Dupuy entretiennent avec lui, de Paris, une correspondance où il est fait quelquefois mention de Ronsard. En 1575, réclamant à Dupuy les *Moralia* de Plutarque dans la traduction d'Amyot et d'autres livres français récemment parus, Pinelli le dispense expressément de lui envoyer la nouvelle édition des œuvres du poète, car il peut se la procurer en Italie[2]. Dix ans plus tard, il interroge Corbinelli sur le prix de certains volumes isolés[3]. Enfin Dupuy lui fait tenir la

1. Sur Pinelli et son rôle, qui rappelle celui de notre Peiresc au siècle suivant, v. *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, p. 74-76 et *passim*, et les études de Crescini et de Rajna, citées dans le travail de Rita Calderini de Marchi sur Corbinelli entièrement composé sur la correspondance inédite Corbinelli-Pinelli (Milan, 1914). Cf. *Revue d'hist. litt. de la France*, t. XXIV, 1917, p. 676-678. J'ai transcrit à l'Ambrosienne la plupart des lettres de Claude Dupuy à Pinelli, dont la publication intéresserait l'histoire des lettres et de l'érudition en France comme en Italie.

2. « Non mi curo più dell' opere di Ronsard, et una volta si troveranno di quà, come di gia l'havea trovate, et l'harei prese se non l'aspettava di costà » (Biblioth. nat., *Dupuy* 704, fol. 35, Lettre du 13 mai 1575).

3. Corbinelli écrit, le 1er janvier 1586 : « Quanto a tre volumi in-16 del Ronsardo legato come dice V. S., si son venduti uno scudo e testoni 10 e questi ultimi si vendono uno scudo testoni 20 ». (R. Calderini de Marchi, *l. c.*, p. 93).

première édition posthume, préparée par Galland. La lettre de l'érudit parisien du 22 janvier 1588, qui parle de cette expédition, donne sur les dernières éditions de Ronsard cette opinion très intéressante à recueillir à cette date :

Je vous ai enuoié les œuvres de Ronsard de la derniere impression qui est in 12° et non in f° comme portoit vostre memoire. Celles in f° furent imprimées du viuant de Ronsard en l'an 1583 ou 84 ; ces dernières furent faites l'année passée seulement, comme elles auoient esté reueues, corrigées et augmentées par l'auteur peu avant son trespas, ainsi qu'il est témoigné par l'intitulation, et la verité est telle. Toutefois i'aimerois beaucoup mieux les premières éditions que ces dernières, esquelles il a tout gasté selon mon iugement, aiant osté plusieurs belles pieces et changé les plus beaus et hardis traits des autres, de manière qu'on n'y recongnoist quasi plus ce grand Ronsard qui a mis nostre poësie Françoise au parangon de la Grecque et Romaine[1].

Avant d'être conseiller au Parlement et de devenir le célèbre bibliophile que l'on sait, Claude Dupuy avait fait un long voyage d'études au delà des Alpes, explorant les bibliothèques, visitant les savants, et ses conversations très actives avaient aidé à propager la renommée de notre poète parmi les lettrés rencontrés ou recherchés par lui. Le fait nous semble d'autant plus assuré que tous les amis parisiens, dont il se réclame dans sa correspondance d'alors, appartiennent à l'intimité même de Ronsard[2]. Bien d'autres voyageurs français répandirent à leur tour en Italie ce nom d'abord apporté par des compagnons de la première heure, tels que Du Bellay et Magny, et que Muret y faisait entendre avec honneur[3]. Le groupe d'écrivains

1. Biblioth. Ambrosienne, t. 167, fol. 255.

2. Bibliot. nat., *Dupuy* 16, ff. 12-13 (lettre à P. Delbene, Padoue, 1570) : « Mitto tibi versus Theocriti nunc primum ...in lucem reuocatos... Eos velim Aurato, Lambino et Passeratio communicas... Saluta meis verbis fratres meos, Lambinum, Passeratium, Gallandium tuum, Thorium. »

3. On peut croire à cette propagande de la part de Jacques Gillot, conseiller-clerc au Parlement de Paris, correspondant de Muret et l'un des futurs auteurs de la *Satyre Ménippée*, qui va à Rome en 1586, et de Nicolas Audebert, fils du poète humaniste Germain Audebert, qui voyage longuement en Italie de 1574 à 1578 (E. Picot, *Les français italianisants*, t. II, p. 152. Nolhac, *La Biblioth. de Fulvio Orsini*, p. 45-67, et *N. Audebert archéologue orléanais*, dans la *Revue archéol.* de 1887).

amené en 1574 par la fameuse ambassade de Paul de Foix était familier avec l'œuvre du poète[1]. L'ambassadeur auprès de Grégoire XIII, Louis Chasteigner de la Rochepozay, seigneur d'Abain, qui fit accueil à Montaigne, était un élève particulier de Dorat; il se trouvait par cela même lié avec Ronsard, qu'une tendre amitié de jeunesse unissait à deux de ses frères[2]. Il conviendrait de mettre en lumière le rôle littéraire de cet ambassadeur savant, qui n'était étranger à aucune des belles disciplines de son temps et de qui Muret entretenait le goût du grec en venant étudier avec lui l'*Ethique* et la *Politique* d'Aristote[3]. C'est par son entremise que le professeur illustre du Collège Romain recevait les publications érudites de Paris et pouvait lire, dès qu'ils paraissaient, les nouveaux ouvrages de Ronsard[4].

Parmi de plus modestes personnages venus à Rome vers le même temps, on ne peut omettre un érudit, mêlé d'assez près à la fin de la vie du poète, Claude Binet, de Beauvais, qui doit

1. Par exemple J.-A de Thou (*J.-A. Thuani de vita sua*, au t. VII de l'éd. de Londres, 1723, p. 22). Cf. *La Biblioth. de Fulvio Orsini*, p. 68).

2. V. les pièces adressées à Roch Chasteigner de la Rochepozay et à Antoine, qui fut poète et mourut à vingt ans au siège de Thérouanne. Ronsard a composé pour ces amis de belles et touchantes épitaphes relatant leurs exploits et son amitié (Ed. Laumonier, t. II, p. 288, 475; t. V, p. 268-278, 472). Cf. Henri Longnon, *P. de Ronsard*, p. 204-206.

3. Une correspondance inédite de l'ambassadeur avec Ch. Dupuy mettrait en lumière ces mérites oubliés. Je n'en détache qu'une page, dans la lettre du 5 juillet 1577 : « J'ai fait vos recommandations à Monsieur Meuret, qui vous rend les siennes très humbles et ne sommes sans parler souvent de vous. Nous lisons maintenant les Politiques ayant parachevé nos Ethiques et vous promets que ledit sieur Meuret me contante tousiours davantage, tant plus je voys en avant. Mais les infinies occupations qu'il me fault avoir en ce lieu m'empeschent bien d'y pouvoyr employer le temps comme je debvrois et desirroys sans le respect du service de mon maistre ». (Bibl. nat., *Dupuy* 712, fol. 28). V. outre ce ms., le vol. 350 de la même collection et les lettres échangées entre Pier Vettori et D'Abain de la Rochepozay, dans la correspondance de Muret. L'intimité qu'on signale ici est attestée encore par un fort beau sonnet dans *Les Œuvres de Scévole de Sainte-Marthe*, Paris, 1579, fol. 158 :

Cependant que bien loin de nos terres mutines
Avec le grand Muret vous passez vostre temps...,
Ambassadeur du Roy sur les rives Latines.

4. On le déduit aisément d'une autre lettre (*Dupuy* 712, fol. 27).

sa notoriété littéraire à la biographie consacrée par sa piété de disciple à ce maître vénéré : « D'autres excellens personnages », y écrit-il, « comme Pierre Victor, Pierre Barga et Speron Sperone, l'ont tellement estimé que les deux premiers m'ont dit, lorsque j'estois en Italie, que nostre langue par la divine Poësie de nostre Ronsard s'egaloït à la Grecque et à la Latine[1] ». On chercherait en vain dans les ouvrages de ces Italiens célèbres quelque ligne rappelant de tels propos. Si un jeune Français enthousiaste, faisant son voyage de philologue en l'an 1579[2], et s'entretenant à Florence avec Pier Vettori, à Pise avec Pier Angeli da Barga, a pu recueillir leur témoignage, c'est qu'il l'a lui-même sollicité. L'ancien gonfalonier de la République florentine était devenu le plus expert des savants adonnés à la critique des textes; quant à l'auteur des *Cynegetica*, favorisé par Henri III et par la Reine mère, il passait pour le plus élégant versificateur latin de sa génération[3]. Il n'est pas sans intérêt de constater que leur autorité de grands humanistes s'accordait avec l'opinion des poètes de leur pays pour reconnaître le génie de Ronsard.

Pierre de NOLHAC

1. Ce passage ne figure dans la vie de Ronsard qu'à partir de la seconde édition (*La vie de Ronsard par Cl. Binet*, Paris, 1909, éd. Laumonier, p. 42).

2. Le voyage de Claude Binet, que Laumonier suppose remonter à 1568 ou 1569, a précédé au contraire de fort peu de temps la publication de son choix d'antiques épigrammes latines inédites (Poitiers, 1579), avec des poèmes latins ou figurent précisément des dédicaces à Vettori (Victorius) et à Angeli (Bargaeus). Cette date m'est fournie par une lettre à Achille Estaço (Statius), le commentateur des Elégiaques latins, par laquelle Binet accompagne l'envoi à Rome de son essai d'anthologie latine : « Edidi epigrammata illa tandem quae Romae anno superiore tibi credideram, antiqua scilicet illa et Petronii Arbitri magna ex parte... » La lettre, qui traite de sujets philologiques et mentionne Corbinelli et Cujas, est datée de Paris, 1er mai 1580 (Rome, Biblioth. Valicelliana, ms. B. 106, fol. 92).

3. Sur Angeli et ses relations avec la France, v. E. Picot, *Les Italiens en France au XVIe s.* (extr. du *Bull. italien*), Bordeaux, 1902, p. 73. On y joindra des lettres de Lambin dans les *Epistolae clarorum virorum*, Lyon, 1561, p. 443 et *Appendix*. Les quatre premiers livres de l'épopée d'Angeli sur la première Croisade ont été imprimés à Paris en 1582 et 1584. La *Syrias* est dédiée à Henri III et à Catherine de Médicis.

Drammi e teorie drammatiche del Diderot e loro fortuna in Italia[1]

Nell' opera multiforme di Dionigi Diderot l'attività drammatica occupa un posto notevole[2]: dico attività e non produzione, poichè, ciò che di veramente vitale rimane di lui, in questo campo, è la parte teorica, e teoricamente soltanto possono aver valore i suoi stessi sfortunati drammi: *Il figlio naturale* e il *Padre di famiglia*: « Son théâtre fut un chapitre, le plus hardi, le plus bruyant, de l'Encyclopédie[3] ».

La storia del dramma vero e proprio nel secolo XVIII° in Francia si connette strettamente con l'evoluzione storica, politica, sociale di essa; quel secolo, che fu giustamente chiamato, se pur con certa fine ironia « *adolescente* »[4], presenta un complesso di passioni filosofeggianti, di desideri incomposti di riforme morali, di presunzioni, spesso ingenue, di capovolgimenti religiosi e sociali che si rispecchiano, più o meno nettamente, nelle opere teatrali. L'analisi dettagliata del contenuto intrinseco del dramma, nei suoi pregi e nei suoi molti difetti, nonchè della sua forma ed efficacia rappresentativa, è già stata esposta da parecchi e specialmente, in modo

1. Questo articolo non è, per così dire, che un capitolo di uno studio più esteso su tutta l'*opera del Diderot in Italia*, studio che spero di poter condurre a termine in un tempo non troppo lontano.

2. Non mi pare necessario ricordare la bibliografia sul Diderot, che si può facilmente ricavare da uno spoglio accurato delle ben note guide bibliografiche del Lanson, del Lorenz, del Dietrich, del Thieme, del Betz, ecc. ecc. Avrò, nel corso di queste pagine l'occasione di citare quelle fonti e quegli studi che presentano speciale interesse riguardo all'opera drammatica del nostro autore.

3. V. L. Petit de Julleville, *Le théâtre en France* (Paris, A. Colin, 1908), p. 311

4. E. Faguet, *Le dix-huitième siècle* (Parigi, Hachette). Avant-propos, p. XII.

esauriente, dal Gaiffe[1], nel suo poderoso studio sul dramma in Francia nel XVIII° secolo. Non è nè mia intenzione, nè mio compito presentarne qui neppure una modesta sintesi; prenderò invece subito le mosse dall' opera drammatica del Diderot, sia teatrale che teorica, tanto più che, appunto con lui, partendo dalla pubblicazione del *Figlio Naturale*, nel 1757, il dramma acquista una fisionomia ben distinta e vive di vita propria[2].

Prima di tutti, non già primo fra tutti[3], il Diderot vuol romperla definitivamente con la tradizionale classica distinzione di tragedia e commedia, omaggio alla santità del vero e della natura, che fu il principio, assoluto così della sua filosofia come della sua critica estetica; le sue opere teatrali dovrebbero appunto rappresentare, nell'intenzione del loro autore, alcuni dei generi drammatici che stanno fra la tragedia e la commedia : nel 1758, infatti, il Diderot scriveva in una delle sue pagine *Sulla poesia drammatica*[4] : « J'ai essayé de donner dans le *Fils Naturel* l'idée d'un drame qui fût *entre la comédie et la tragédie*. — Le *Père de famille*... est *entre* le *genre sérieux et la tragédie*[5] ». Egli riconosce cioè l'esistenza della commedia propriamente detta o commedia gaia, della commedia seria o commedia civile, della tragedia borghese e della tragedia vera e propria[6] : commedia seria e tragedia borghese costituiscono il dramma della seconda metà del XVIII° secolo, vero preludio, in

1. F. Gaiffe, *Le drame en France au XVIII° siècle* (Parigi, A. Colin, 1910).

2. V. Gaiffe, *op. cit.*, p. 1 ; p. 954 ecc.

3. Non intendo trattare qui della purezza e originalità delle teorie teatrali del Diderot rispetto a fonti francesi e straniere ben note.

4 Diderot, *De la poésie dramatique*, edizione Assézat, tomo VII, p. 308. — Seguo quasi sempre, nelle mie citazioni, l'edizione Assezat, che è la migliore esistente, quantunque non perfetta, come osservarono molti [Cfr. Doumic, *Revue des deux mondes*, 1902, tomo 11°, p. 932 : « l'édition critique des œuvres de Diderot est à faire. »]

5. Tale ultimo tentativo potrebbe riconoscersi in *Le Shérif*. — Cfr. anche, J. Block, *Beiträge zu einer Würdigung Diderots als Dramatiker* (Königsberg, 1888), p. 39.

6. Cfr. J. Béraneck, *Diderot et la réforme du théâtre au XVIII° siècle*, in : *Bibliothèque Universelle*, 1893, tomo 57, p. 363.

un certo senso, e pur considerandone le differenze intrinseche, del dramma romantico[1].

Sopra questo schema, che può sembrare a prima vista superficiale, ma che sconvolge in realtà la concezione drammatica preesistente, si fonda tutta la teoria del Diderot, la quale è riassunta in gran parte nel già citato saggio *sulla poesia drammatica*, così come la teoria romantica sarà riassunta nella prefazione del *Cromwell* vittorughiano

L'articolo fondamentale del « credo » drammatico del Diderot si palesa a traverso tutti i suoi vari saggi teorici, dagli « *Entretiens* » fino al « *Paradosso sull'attore comico* » : *l'opera teatrale deve ispirarsi alla natura vera dell'uomo*, poichè la natura è buona[2] e solo le rigide convenzioni sociali la turbano e la corrompono. Quando poi si assiste ad una rappresentazione teatrale *si deve aver l'illusione di trovarsi davanti a una scena di vita vissuta*[3]. Certo, però, chiunque conosca il teatro del Diderot e dei suoi seguaci sente di poter far propria l'osservazione ripetuta, in proposito, anche dal De Sanctis, che, cioè « si sostituì in esso *ad* un *ideale astratto*, un *reale astratto*[4] ».

Comunque sia, questa realtà, presentata al pubblico sulla scena, dev'essere bella, in quanto, cioè, benefico esempio per tutti gli spiriti, monito ed incitamento, costituendo una vera « *école de mœurs* »[5] che può raggiungere le più efficaci appli-

1. Non bisogna mai dimenticare che, se la distinzione fatta risulta dalla prima affermazione che l'uomo « n'est pas toujours dans la douleur ou dans la joie » (*Troisième Entretien* sur le Fils Naturel, p. 174) però il Diderot ripetutamente esprime la sua avversione alla fusione di elementi comici con elementi tragici nella stessa opera teatrale (*ibid.*, p. 137 e altrove). Si cfr. pure Gaiffe, *op. cit.*, p. 450.

2. V. *De la poésie dramatique*, ediz. cit , p. 312 : « La nature humaine est donc bonne ? Oui, mon ami et très bonne..... Ce sont les misérables conventions qui pervertissent l'homme ! »

3. Questa affermazione si trova già nell'opera giovanile del Diderot « *Les bijoux indiscrets* (tomo IV, ediz. Assézat, p. 283). — Cfr. pure Gaiffe, *op. cit.*, p. 20.

4. Cfr. F. De Sanctis, *Saggi critici* (I edizione milanese a cura di Paolo Arcari), vol. I, p. 21.

5. Cfr. *Second Entretien*, tomo cit. p. 108. — *Troisième Entretien* (*ibid.*, p. 149) : « l'objet d'une composition dramatique?..... C'est, je crois, d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice » — Cfr. pure Beraneck, *op. cit.*, p. 363.

cazioni della morale[1]. Con espressione quasi profetica il Diderot invoca, a questo proposito, l'aiuto, l'alleanza di tutte le arti : « O quel bien il en reviendrait aux hommes si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice![2] ». Amare la virtù e odiare il vizio sarà tanto più facile quanto più i personaggi, sulla scena, saranno vicini per condizioni sociali e per abitudini di vita agli spettatori; cioè quanto più il teatro rappresenterà « *drammi borghesi* », tanto più sarà efficace[3]. Ma non più *tipi generici* dovranno essere preferiti : quantunque più immortali, essi sono più lontani dall'individuo : bando dunque all'*Avaro* o al *Misantropo* o all' *Ipocrita* di tutti i tempi e di tutti i luoghi : sul palco scenico devono muoversi, uomini che lavorano, che esercitano una nobile funzione sociale come quella del magistrato, un padre amoroso, un amico fedele fino allo scrupolo: le *condizioni* familiari e sociali degli uomini caratterizzano gl'individui ed esse stesse prendono forma definita dagli avvenimenti, dalle « *situazioni*[4] ». Ne viene di conseguenza la teoria (ahimè, solo teoria!) della *semplicità d'azione*, o meglio d'*intreccio*, il quale dovrebbe essere ravvivato solo dai contrasti dei temperamenti e delle vicende teatrali[5],

Dato, dunque, il carattere generale di questo *dramma domestico*, non c'è da meravigliarsi se il Diderot, da buon teorico, s'indugia ripetutamente per dar consigli, se non per dettar leggi, sulla *forma* di esso e sull'interpretazione che ne devono

1. E'bellissimo e degno d'esser citato e letto lo schema della *Morte di Socrate* nel saggio *De la poésie dramatique*, p. 314-315.

2. *De la p. dram.*, p. 313. — Quanto all'aiuto dell'arte pittorica, è noto che il Diderot la invoca assai sovente o, per esser più esatti, egli riallaccia strettamente l'arte drammatica con la pittura : *ibid*, p. 312. Cfr. pure : *Premier Entretien*, p. 95.

3. *Troisième Entretien*, p. 135.

4. Oltre ai luoghi già citati dei saggi del Diderot, si cfr. *Troisième Entretien*, p. 151. — Inoltre, F. Brunetière, *Les époques du théâtre français* (Parigi, Hachette, 1896), p. 295 ; Béraneck, *op. cit.*, p. 365.

5. *De la poésie dram.*, p. 316-317 ; *Troisième entretien*, p. 137.

fare gli attori, cioè i presentatori di fronte al pubblico. Seguendo specialmente lo svolgimento del saggio *sulla poesia drammatica*, si potrebbe stendere un sommario di tutte le affermazioni del Diderot, più o meno originali, sul piano del dramma, sulle qualità del dialogo, sulla divisione in scene e sul modo più efficace di presentarle e interpretarle. Ma, per noi, può riuscir utile unicamente un piccolo numero di osservazioni, in più luoghi ripetute, le quali formano veramente qualche cosa di nuovo nella storia della letteratura drammatica.

Ci aspetteremmo, dal rivoluzionario Diderot, una campagna, già quasi vittorughiana, contro le *regole* delle *tre unità* : invece nulla di tutto questo; se non le difende a spada tratta, egli si rassegna però all' osservanza di esse, per ragioni, dirò così, di ottica teatrale[1]. In realtà egli aggiunge, anzi, *due nuove unità* : l'*unità di linguaggio* dei personaggi e l'*unità d'accento* per gli attori[2]. Il *mezzo* di espressione, nel dramma domestico, dev'essere la *prosa*, più vicina alla vita quotidiana che non la declamazione poetica[3]; e, per raggiungere, quanto più possibile, la verità della rappresentazione, ogni cura più assidua dev'esser posta nella *scelta della decorazione*[4] della scena e in quella dei *costumi* degli attori, i quali devono rappresentare i vari personaggi del dramma; il costume deve adattarsi ad ogni carattere così come la tonalità del linguaggio lo deve identificare[5]. E tutto ciò in omaggio al grande principio di *verità* tanto decantato dal Diderot e dai suoi seguaci : « Il ne faut être sur la scène ni plus apprêté ni plus négligé que chez soi[6]. » L'elemento rappresentativo su cui, però, l'attenzione del

1. Cfr. Gaiffe, *op. cit.*, p. 441. — Béraneck, *op. cit.*, p. 372.
2. V. *Second Entretien*, p. 106-107.
3. Cfr. *Second Entretien*, p. 120 ecc. — Gaiffe, *op. cit.*, p. 487. — Béraneck, *op. cit.*, p. 365.
4 Cfr. Béraneck, *op. cit.*, p. 370.
5. *De la poesie dram.*, p. 374. In questa pagina il Diderot si sdegna « de la fausseté des décorations et du luxe des habits. »
6. *De la poésie dram.*, p. 375. — Un saggio, come applicazione del principio, il Diderot lo dà per un'eventuale rappresentazione del *Padre di famiglia* : « S'il venait jamais en fantaisie d'essayer le *Père de famille* au théâtre, je crois que ce

Diderot si ferma con compiacenza maggiore e con ripetuta insistenza è la *pantomima* : « la pantomime est une portion du drame; l'auteur s'en doit occuper sérieusement[1] » Come s'adattò a fare Molière, bisogna scriverla quando ciò è necessario, « toutes les fois qu'elle fait tableau. » Così il Diderot è condotto alla creazione, o, per lo meno, alla predilezione delle *scene simultanee*[2], con alternative di discorsi e di gesti espressivi; questa simultaneità di scene corrisponderebbe meglio a una *rappresentazione vera* della *natura* : « dans la nature il y en a de simultanées, dont les représentations concomitantes, produiraient sur nous des effets terribles[3]. » Quale efficacia di rappresentazione si possa ottenere in tal modo ce lo confermano anche produzioni drammatiche moderne, quali, per esempio, l'*Intérieur* del Maeterlink, in cui, mentre da un lato, a traverso la finestra d'un salotto, assistiamo ad una tranquilla scena domestica, dall'altro, in una strada, vediamo apparire il corteo lugubre che trasporta la giovane figlia suicida e proviamo già la commozione delle scene seguenti. — Accanto alle regole per l'opera drammatica, il Diderot s'è indugiato volentieri, ed a più riprese, a dar consigli speciali agli attori. Anzi l'argomento delle qualità dell'attore è di sua predilezione e lo ha portato poi alla composizione di quel curioso libretto che è il « *Paradosso sull'attor comico* », nel quale, all'affermazione, (non così paradossale, in realtà, quanto la credesse il Diderot) che un attore riesce ad essere tanto più

personnage ne pourrait être vêtu trop simplement. Il ne faudrait à Cécile que le déshabillé d'une fille opulente. J'accorderais, si l'on veut, au Commandeur, un galon d'or, uni, avec la canne à bec de corbin. S'il changeait d'habit, entre le premier acte et le second, je n'en serais pas fort étonné de la part d'un homme si capricieux. Mais tout est gâté si Sophie n'est pas en Siamoise et M^me Hébert comme une femme du peuple aux jours de dimanche. Saint-Albin est le seul à qui son âge et son état me feront passer au second acte de l'élégance et du luxe. Il ne lui faut, au premier, qu'une redingote de peluche sur une veste d'étoffe grossière. »

1. *De la p. dram.*, p. 378 e sgg. — *Second Entretien*, p. 104.

2. Cfr. *De la p. dram.*, p. 360 (Scènes composées). — *Second Entretien*, p. 114. — Béraneck, *op. cit.*, p. 370.

3. *Second Entretien*, p. 116.

grande quanto meno si lascia trasportare dalla propria sensibilità[1], v'è il ripetuto invito alla moralità e ai buoni costumi[2].

Il Diderot, quando da teorico si faceva autore drammatico, difficilmente raggiungeva quell' efficacia e quell' ideale di sobrietà morale educativa al quale tendeva; gli mancava, forse, profondità di osservazione psicologica e, inoltre, l'animo suo, di sensibilità facile, se non duratura, si compiaceva facilmente di quell' enfasi nell' espressione, dalla quale invitava con insistenza gli autori ad astenersi[3]. Ciò che veramente spicca nei due drammi principali del Diderot è la formula dell' amore, per quei tempi nuovissima, formula secondo la quale il Rousseau improntava poi la « *Nuova Eloisa.* » *Dorval* e *Saint-Albin* sono già, in questo senso, e specialmente il primo, eroi dagli atteggiamenti romantici. In *Saint-Albin* v'è, in realtà, molto del Diderot stesso, il quale, però, s'è impersonato perfettamente nella figura di M. Hardouin, in quella curiosa e interessantissima commedia intitolata : « Est-il bon, est-il méchant? » *Dorval* e *Saint-Albin* sono « *figli della natura* » sullo stampo del Rousseau e proclamano la legittimità della passione, pur sentendo il contrasto di essa con certi doveri e certe leggi tradizionali : amicizia, condizione sociale o altro.

Nei due drammi del Diderot *la simpatia* et *la difesa della donna* si manifesta in tutte le figure femminili e concreta l'intenzione di usare il dramma per la difesa di tutti i deboli e

1. *Paradoxe sur le Comédien* (ediz. Fayard), p. 12 : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. »

2. *Ibid.*, p. 40-41. A proposito dell'edizione del *Paradoxe*, cfr. : *Par. sur le com.* (édition critique avec introduction par E. Dupuy). Parigi, Lecène, 1902, Cfr. pure : Bédier, *Etudes critiques*, Parigi, 1903. — Inoltre, *Diderot and the art of acting* (Westminster Review, 1887, p. 44 sgg.).

3. Il Gaiffe (*op. cit.*, p. 462) parla dei « monologues invraisemblables et interminables »..... « d'une longueur déjà romantique. »

4. Ciò risulta dalla lettura, anche superficiale, dei drammi del Diderot. Cfr. Gaiffe, *op. cit.*, p. 260, p. 319, p. 335, p. 349.

di servirsene come *propaganda filosofica* e *sociale*[1] : ricordiamo le vere e proprie dissertazioni sull'amore, sul matrimonio, sull' educazione, fatte da *Costanza* e da *Dorval* anche nei momenti più patetici !

Teorici ed esaltati : ecco la caratteristica principale dei personaggi più noti del Diderot, caratteristica che forse risale alla natura stessa dell' autore. Non dimentichiamo pure nel *Figlio Naturale* quell' esempio di « *riconoscimento* » finale, che sarà seguito da lunghissima e noiosissima serie, e ricordiamo, infine, il carattere di « *sensiblerie*» dei due drammi, tale che ad una rappresentazione del *Padre di famiglia* si contavano « autant de mouchoirs que de spectateurs[2].

Le teorie e i drammi del Diderot ebbero largo seguito in Francia; accanto al nome del Mercier, significativo in proposito, si potrebbe arrivare al Beaumarchais stesso, e, nella lunga serie di nomi e di opere, più o meno note ed importanti, si vedrebbero i principî e le figure del Diderot solo leggermente trasformati e deformati, fatta eccezione nella bell' opera del Sedaine.

In Italia non v'ha dubbio che il dramma francese del XVIII° secolo sia stato largamente conosciuto ed imitato : è cosa intuitiva alla prima lettura di poche opere teatrali del tempo. Vogliamo ora studiare in particolare e concretare la parte vera e propria che in tale azione ebbe il Diderot.

Se consultiamo i più noti e accreditati studi moderni sulla letteratura drammatica del XVIII° secolo in Italia, troviamo asserzioni chiare e ben definite, le quali non lasciano dubbi sull' influsso notevole esercitato dall' opera del Diderot et da' suoi drammi. E. Masi, il Concari, il Galletti, P. Hazard[3] ripetono

1. Cfr. Gaiffe. *op. cit.*, p. 323 ecc.
2. *Ibid.*, p. 176.
3. E. Masi, *Studi sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII* (Firenze, 1891) — In particolare : *Giovanni de Gamerra e i drammi lagrimosi*, p. 303 : « come la critica del Diderot e i suoi drammi e quelli dei suoi segnaci fossero accolti in Italia come una novità del tutto peregrina e il pubblico n'andasse in solluchero, i

questa stessa affermazione, sia nominando il Diderot primo nella serie degli scrittori di drammi francesi che furono imitatiin Italia, sia attribuendo alla sua opera drammatica una efficacia specialmente notevole in Italia, a traverso traduzioni ed imitazioni, fino alla scuola romantica. — Se però ci rivolgiamo agli studi sulla storia letteraria del XVIII secolo pubblicati nella prima metà del secolo XIX, non incontriamo più il nome del Diderot al primo posto: il *Sismondi*, per esempio, nella sua *Letteratura italiana* dal secolo XIV° fino al principio del secolo XIX, lo nomina solo dopo il Beaumarchais[1]; e il *Salfi*, nel suo noto « *Saggio storico-critico della commedia italiana*[2], pur affermando con rammarico l'estendersi in Italia del dramma lagrimoso francese e della « *tragedia cittadina* », ch'egli giudica « imperfezione del genere tragico e del genere comico », non nomina neppure il Diderot e i suoi drammi, mentre accenna a quelli del Mercier, del d'Arnaud, del Beaumarchais, fra le opere d'oltr'Alpe tradotte, imitate ed esagerate nel nostro paese.

(*A suivre*). Susanna GUGENHEIM.

critici si dividessero in due campi e i traduttori e gli imitatori si moltiplicassero. » Citeremo, a suo luogo, altri studi del Masi.

— T. Concari, *Il settecento* (Milano, Vallardi, p. 145 : « Le sue teorie letterarie, che erano state nel secolo antecedente di Lope de Vega e furono anche di Lessing, diventarono un canone principale dell'arte romantica. »

— A. Galletti, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo 18°* — (Cremona, 1901). — Alla fine della prefazione parla delle « imitazioni e derivazioni francesi del Voltaire, del Diderot, dell'abate Prévost, del Mercier, di Nivelle de la Chaussée, dell'Arnauld..... »

— P. Hazard, *La révolution française et les lettres italiennes* (Parigi, 1910), p. x ; p. 106-108. — Cfr. pure De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (ediz. Treves), vol. II, p. 294.

1. Simonde de Sismondi (traduz. Gherardini) : *Della letteratura italiana* dal secolo 14° fino al principio del secolo 19° (Milano, Silvestri, 1820) ; capitolo XI, p. 158.

2. F. Salfi, *Saggio storico-critico della commedia italiana* (Milano, 1829) ; p. 57 e p. 65.

Rome en 1817-1818

vue par un pensionnaire de l'Académie de France

Antoine-Jean-Baptiste Thomas, élève de Vincent, né en 1791, obtint le Grand Prix de peinture en 1816. Il partit à la fin de novembre pour Rome où il ne fit qu'un séjour de deux ans[1]. Rappelé en France, il renonça à sa pension et ne revint plus en Italie. Il mourut, jeune encore, en 1834.

Thomas est aujourd'hui tout à fait oublié. Ceux de ses tableaux qui ont subsisté et que l'on peut voir encore : son morceau de concours à l'École des Beaux-Arts, *Oenone refusant de secourir Pâris blessé*, sa grande composition à Saint-Roch, les *Vendeurs chassés du temple*, enfin la *Procession de Saint Janvier à Naples* (Versailles)[2], dont j'aurai à reparler, n'ont pas suffi à consacrer la réputation qu'il avait acquise de son vivant[3].

A défaut de ses tableaux, un recueil de lithographies coloriées à la main, intitulé : *Un an à Rome*[4], mérite qu'on retienne

1. Voy. dans *Nouvelles Archives de l'Art français*, 3e série, t. V, année 1889, p. 253, la note autobiographique de Thomas, écrite en 1827.

2. J'exprime ma gratitude à M. Gaston Brière, conservateur-adjoint du Musée National de Versailles, qui m'a donné toutes facilités pour examiner cette *Procession*, jadis au Grand-Trianon et aujourd'hui dans les Réserves de Versailles.

3. Thomas a peint aussi, — commandes officielles, — deux tableaux pour le Conseil d'Etat brûlé en 1871 : la *Journée des Barricades* et l'*Arrestation des membres du Parlement* (Repr. dans Réveil, *Musée de Peinture et de Sculpture*, éd. de 1872, t. VIII, pl. 103 et 104).

4. *Un an à Rome et dans ses environs*, recueil de dessins lithographiés représentant les costumes, les usages et les cérémonies civiles et religieuses des Etats romains et généralement tout ce qu'on y voit de remarquable pendant le cours d'une année; Paris, 1823, in-fol.

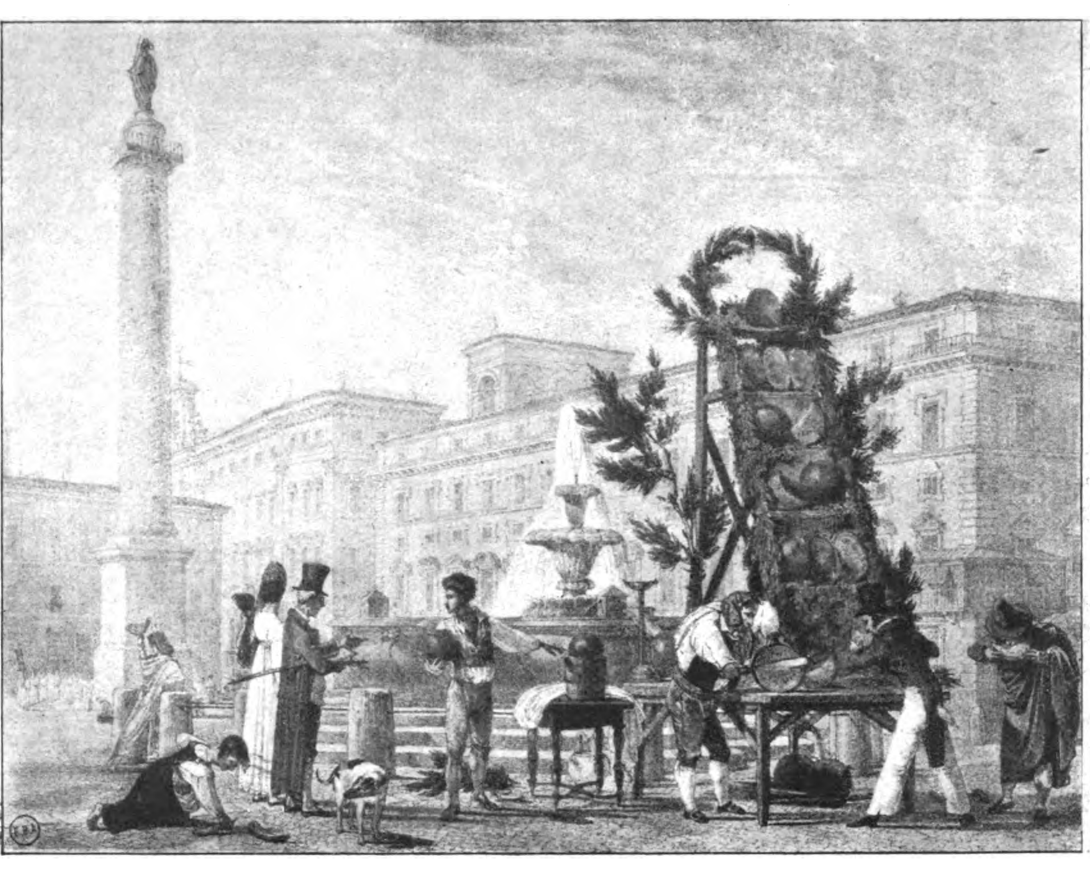


Fig. 1. — J.-B. Thomas. Le *Cocomeraro*.

le nom de l'artiste. Ces estampes, il y a soixante ans, excitaient, à juste titre, l'éloquence de Charles Blanc[1]. Depuis on n'a plus parlé de Thomas.

Cette suite est précieuse, car elle illustre les ouvrages parus au début du XIXe siècle et qui évoquent Rome, principalement *Corinne* et les *Promenades à Rome*. Celui qui prend plaisir à se représenter la vie des Romains à cette époque, préférera sans doute *Corinne* aux *Promenades*. L'ouvrage de Stendhal est un prodigieux réservoir de pensées et de raisonnements, mais Stendhal a plus regardé le théâtre et ses accessoires que les acteurs. Mme de Staël, dans son livre traité aujourd'hui avec une injuste indifférence et que tout amoureux de Rome devrait emporter avec lui dans ses visites à la ville de son cœur, a vu et bien vu le peuple qui animait la capitale des Papes.

Jean-Baptiste Thomas s'est servi de ses yeux. Il n'a pas eu ce travers, trop fréquent chez les pensionnaires de l'Académie, de ne pas sortir, moralement surtout, de ce morceau de France qu'est la Villa Médicis. Rome lui a inspiré, non pas une froide évocation de personnages antiques, mais le recueil le plus divertissant qui se puisse imaginer. Il a laissé les Brutus et les Auguste pour les hommes de son temps. Le spectacle que lui offraient les rues et les églises, l'intéressait autrement que les ruines et les palais, bons à constituer ses fonds de décor. Avec curiosité il a tout observé et tout noté. Il a accompagné ses planches de notices pleines de renseignements utiles et écrites d'une façon amusante.

Thomas a une âme de Gavroche. L'aristocratie et la société des étrangers riches, il ne les évoque que rarement, avec bonheur du reste, dans la *Promenade au Pincio* ou l'*Inondation de la Place Navone*. Il laisse les cardinaux à l'église. Sa sympathie va surtout aux petits bourgeois et encore plus à la plèbe inculte et désœuvrée qui grouille dans les quartiers populeux. Il nous donne les costumes de ces pauvres hères,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, 1862, p. 335.

les femmes avec l'habit popularisé par les artistes, les hommes en veste et culotte, ou drapés dans de grands manteaux. Il nous conduit dans leurs habitations; mais bientôt il nous ramène dans la rue.

Un spectacle se déroule devant nous, si animé et si pittoresque qu'il nous inspire l'amer regret de ne plus en voir de semblable. Charles Blanc avait, comme il le déclare, la consolation d'évoquer des souvenirs de jeunesse. Nous, nous ne retrouvons que de rares vestiges d'un monde que nous n'avons pas connu. Quelle fête devait être pour les yeux ce va-et-vient de la rue. Un troupeau de buffles, poussés en avant par des cavaliers armés de piques, provoque la panique. A leur suite, des campagnards, pélerins, *ciociare*, *pifferari*, font leur d'entrée. Nous musardons devant les étalages en plein vent, ceux des marchands de pastèques et de fritures, ou, à la Noël, devant la boutique des confiseurs où siège en permanence la *Befana* qui récompense les enfants sages. Cette populace goûte des plaisirs simples tels que la balançoire sous le portique des palais déchus; les jeux de toute sorte la passionnent, les cartes, le ballon, le lancement du disque dans les terrains vagues sous les remparts, et enfin la traditionnelle *morra*. Chaque été ramène ses habituelles joies. Nous allons nous asseoir autour de la grande table en pierre d'une taverne aux environs du Latran; ou bien, une calèche, chargée à faire se rompre les ressorts, nous emporte en plaisante compagnie vers le Testaccio et ses chais réputés. La Campagne offre aussi des auberges appréciables. On y danse le Saltarello, puis l'on en revient d'un pas qui n'est pas toujours très assuré.

Parfois les instincts primitifs se donnent cours. La police intervient. Gare les châtiments! Si l'on n'a pas eu soin de prendre le large et d'aller s'affilier à une bande de ces brigands que Thomas a peints, cette fois, d'une façon peu exacte et qui rappelle l'Opéra-Comique, on est passible de diverses peines suivant le délit. La plus douce est la fustigation sur le chevalet; ensuite, les galères où, après une promenade publique

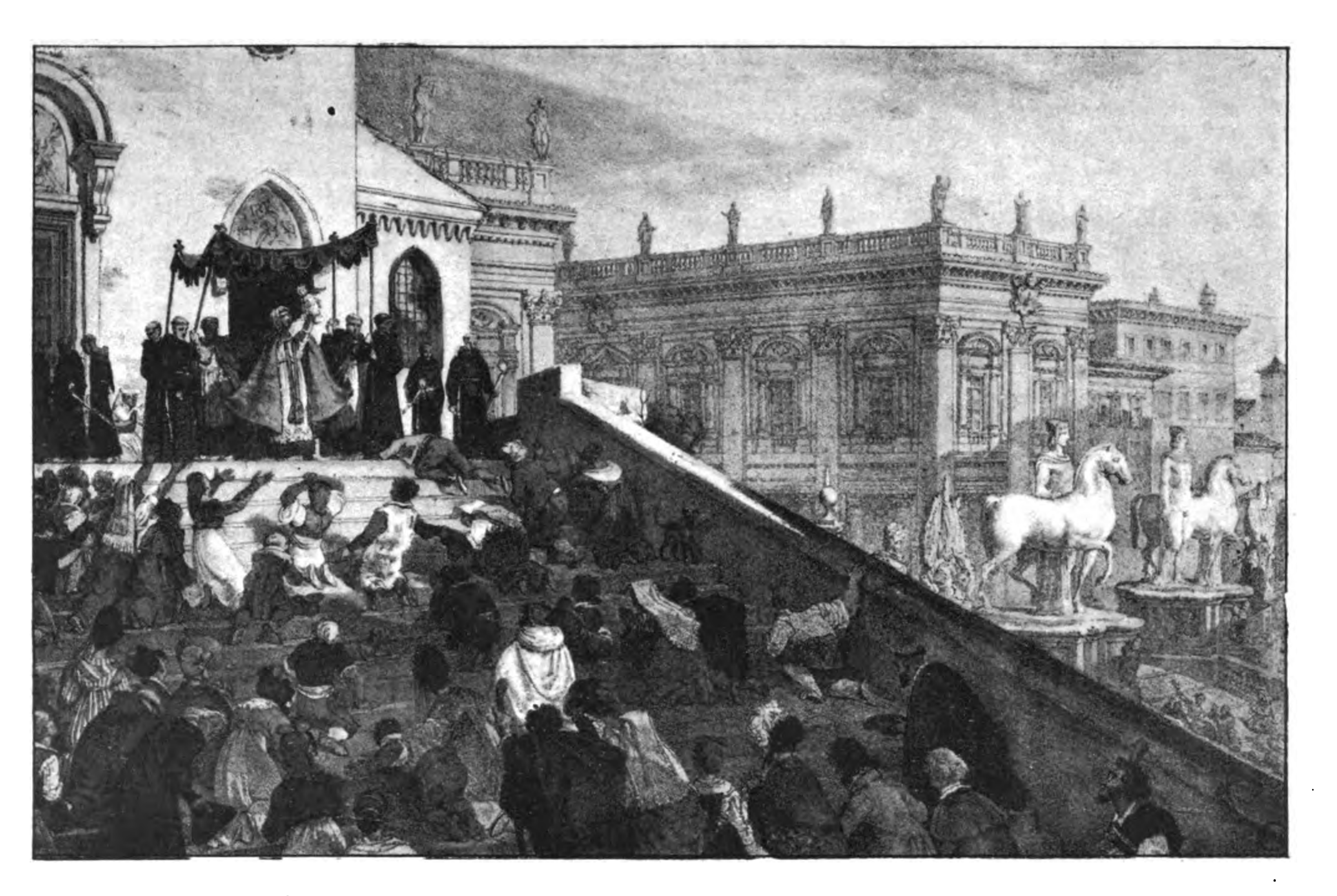


Fig. 2. — J.-B. Thomas. La bénédiction du *Bambino* de l'*Ara Cœli*.

sur un âne, l'on peut être envoyé pour des peccadilles, surtout en ce qui touche la Religion; on y collabore à des travaux publics d'un grand intérêt, tels que des fouilles ou la restauration du Colisée. Enfin, la mort : Thomas retrace par le menu le lamentable cortège, composé de religieux à cagoules, de soldats et de sbires, qui précède la charrette à quatre roues sur laquelle des religieux exhortent le condamné, et, au retour, la procession qui escorte le cercueil du supplicié afin de le remettre aux Frères de la Miséricorde.

Ce n'est pas la seule apparition que la mort fait au cours de ce volume. Elle vient se mêler aux scènes joyeuses et vivantes, comme elle le fait aujourd'hui encore dans la réalité et d'une façon inattendue. L'artiste trouve chez elle des éléments d'un pittoresque spécial. Il ne fait grâce d'aucune phase d'une cérémonie funèbre : une confrérie de pénitents va chercher un cadavre découvert, le visage, les mains et les pieds nus, et l'amène grand train à l'église où se célèbre l'office; un cortège de prêtres et d'orphelins en soutanes blanches accompagne la dépouille d'un enfant et traverse le Forum. Thomas nous soumet à une plus grande épreuve quand il représente les scènes singulières qui se déroulent au cimetière Saint-Esprit, dont les abords sont encombrés de mendiants et d'estropiés. D'élégants personnages, sans doute quelque confrérie aristocratique, font glisser dans des fosses, au moyen de chaînes, les cadavres nus des indigents décédés à l'Hôpital; pour la représentation d'un *Jugement dernier*, les corps de ces malheureux sont placés sur le bord des fosses et figurent les morts ressuscités par la trompette dont semble jouer une grande figure d'ange en cire, qu'une tige de métal dresse dans les airs.

Mais ces impressions douloureuses ou macabres sont vite effacées par l'éclat des cérémonies religieuses et des fêtes profanes. J. B. Thomas est un habitué des églises où il cherche surtout des types pittoresques. Voici d'abord l'intérieur de Saint-Pierre, les jours ordinaires, avec des femmes priant qui attendent l'absolution sous la forme d'un coup de la longue

baguette qui sort d'un confessional; puis, en de solennelles occasions, à la fête de l'Apôtre, ou lors des visites du pape qui vient s'agenouiller sur son prie-Dieu, parmi la figuration de ses cardinaux et de ses gardes. Au dehors, la foule attend. Thomas nous donne de la place Saint-Pierre un tableau vaste malgré ses proportions minuscules. Une autre planche montre les groupes qui attendent la bénédiction du Saint-Père. Une procession, majestueuse non sans des détails amusants soulignés avec quelque ironie, glisse rapidement le long de la colonnade du Bernin.

Nous faisons le tour de Rome. Après un coup d'œil sur le Colisée où l'on voit tantôt un cortège parcourir le chemin de croix, tantôt des miséreux, couchés ou assis parmi les débris des gradins, écouter un prédicateur, nous montons à l'Ara Coeli. Thomas a une prédilection pour cette église, surtout à l'époque de Noël. Il nous présente les Pères qui en ont la garde, la grande crèche qu'ils y dressent à la fin de décembre. L'Ara Coeli lui inspire une de ses plus belles planches : le jour de l'Épiphanie, à une foule fanatique qui, à genoux, s'agite sur les degrés, le clergé, groupé devant la façade, présente le Bambin que l'on a retiré de la crèche où il reposait depuis la Nativité.

Nous entrons dans d'autres églises pour nous moquer des vieilles filles cocasses qui viennent promettre des vœux, pour contempler l'exposition de la Madone et pour assister au véritable spectacle que donne le prédicateur parcourant sa tribune. C'est un des personnages les plus chers à l'artiste qui note plusieurs de ses attitudes. En sortant de l'église, notre guide ne manque pas de s'arrêter aux prêches des carrefours. Parisien, c'est-à-dire badaud de naissance, il baguenaude devant les madones placées aux angles des maisons. Il suit les processions qui parcourent les rues et dont le retour donne lieu à des scènes étranges. La bénédiction des chevaux sur la place derrière Sainte-Marie-Majeure l'emplit d'enthousiasme.

Pour les feux d'artifice et les illuminations, il retrouve l'ardeur qui le poussait sur les quais de la Seine, les soirs de

Quinze-Août ou de Saint-Louis, suivant le régime. Il va au bord du Tibre contempler la Girandole qu'on tire au Château Saint-Ange ; puis il revient vite à la Villa pour ne point manquer l'embrasement de Rome. Les feux de joie allumés devant les palais, les pétards que la populace fait exploser, ne l'amusent pas moins. Il est assidu aux spectacles de pyrotechnie qui, dans l'enceinte de l'Augusteum, alternent avec les courses de bœufs sauvages. Ces divertissements ont pour lui plus d'attrait que le théâtre où nous restons juste le temps de lorgner le public des loges.

Les courses de chevaux barbes le passionnent comme elles ont passionné d'autres peintres, Horace Vernet, et surtout Géricault. Une confrontation, — dont je dois la suggestion à mon confrère, M. Louis Hautecœur, — avec la première esquisse de Géricault, ne tourne pas au désavantage de Thomas dont la composition est placée de façon identique. Il a donné une planche que l'on peut, sans exagération, trouver très belle. A-t-il connu Géricault qui arriva à Rome en même temps que lui et qui travailla à ses *Barberi* au printemps de 1817 ? C'est possible. Il y a entre les deux artistes des caractères communs : le goût de l'énergie, du mouvement et aussi la connaissance du cheval, due peut-être aux leçons de son maître Vincent qui, ses écrits le prouvent, avait étudié spécialement cet animal. De même, sur une autre planche, ses Barberi, filant comme des flèches le long du Corso, rappellent les chevaux de course peints par Géricault.

Nous voici maintenant en plein Carnaval, participant à ce délire, — la fièvre de joie, la fureur d'amusement dont parle Mme de Staël, — qui compense pour les Romains tant d'observances et de prescriptions le reste de l'année. L'artiste nous présente ses amis : Colombines, Arlequins, Pierrots, Pantalons. A ses côtés nous nous battons à coups de dragées de plâtre, et, à la fin du Carnaval, nous nous divertissons en essayant de souffler la petite bougie que chacun porte et essaie de protéger.

Pour profiter de la douceur du printemps et pour nous donner du repos après toute cette agitation, Thomas nous amène dans les environs de Rome. Le caractère primitif de l'agriculture nous étonne : le battage du blé est obtenu par le piétinement des chevaux, et le labour s'effectue au moyen de charrues dont le modèle remonte au roi Evandre; elles grattent à peine le sol, quoique tirées par quatre bœufs à demi-sauvages qu'excitent les cris et la gesticulation des paysans. Scènes très réalistes qui ne sont certes pas du Léopold Robert.

L'amateur de fêtes se réveille. Il nous entraîne à l'offrande des fleurs aux Camaldules de Frascati, dont les moines blancs lui plaisent particulièrement, et à la fête de l'Infiorata à Genzano avec son beau tapis de gazon et de fleurs. Thomas n'est pas un rêveur ; il n'apprécie pas la solitude des villas et la mélancolie qui s'en dégage : il nous conduit à la Villa d'Este, mais il choisit le moment où un cardinal, assez divertissant dans ce costume de ville (habit et culottes) que Stendhal compare avec irrévérence à celui de Bartholo dans le *Barbier de Séville*, donne majestueusement sa main à baiser aux personnes présentes.

Avec un compagnon tel que Thomas, nous souhaiterions faire un tour d'Italie. Nous devons nous contenter d'une courte visite à Naples, en un moment mal choisi, pendant une éruption du Vésuve. Nous assistons à une *Procession de Saint-Janvier*, qui a pour objet de détourner de la ville une catastrophe redoutée.

A dire vrai, le tableau qui représente cette scène, cause une véritable désillusion après les lithographies romaines dont il n'offre ni l'intérêt ni le charme. Il semble que son auteur n'a pas fait un long séjour à Naples et peut-être même qu'il n'y a pas été. De toute façon cette œuvre qui porte la date de 1821 et qui fut exposée au salon puis achetée par l'État en 1822, a été exécutée trois ans après le retour de Thomas en France. Il ne faut donc pas y chercher une scène vécue de la catastrophe de 1822.

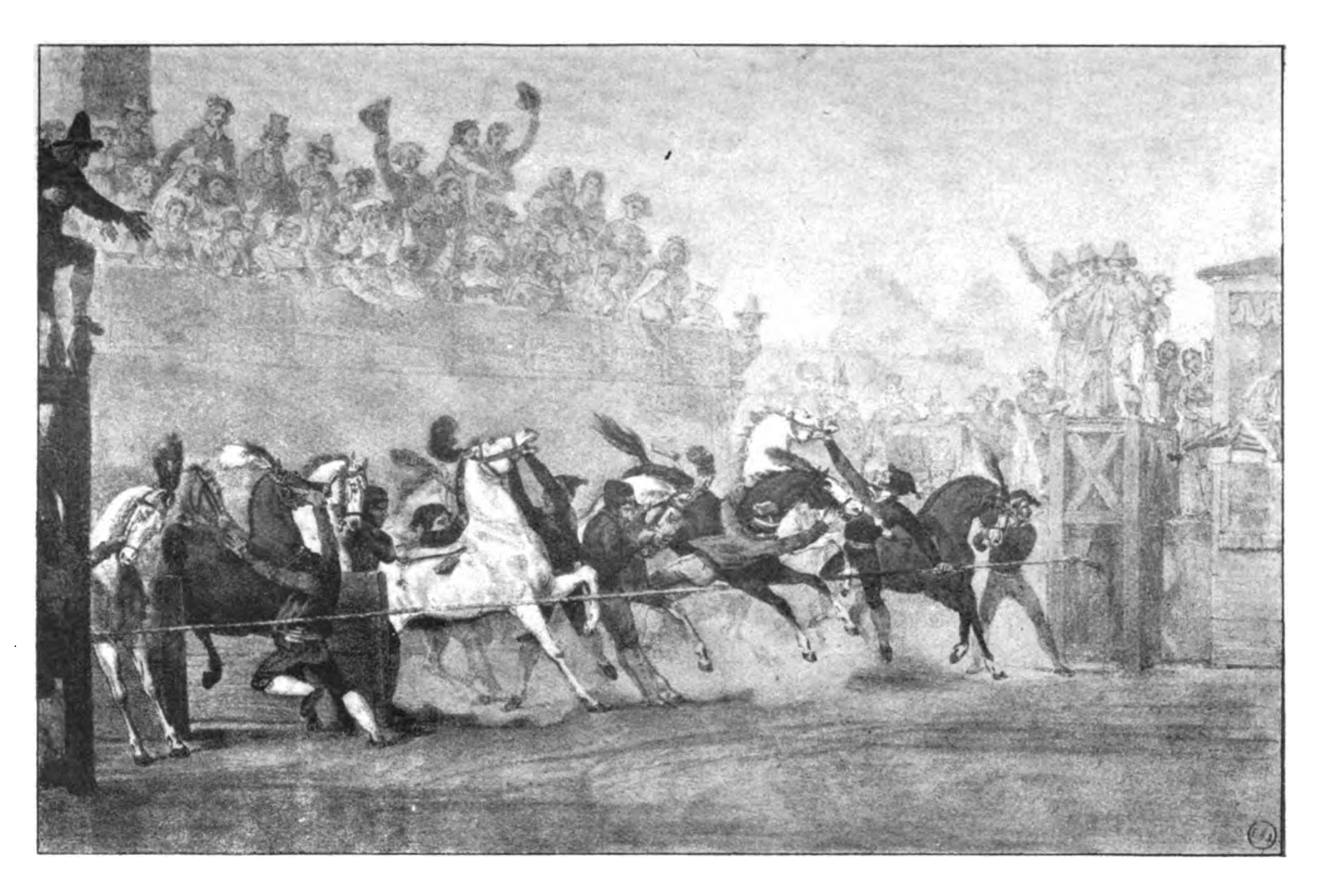


Fig. 3. — J.-B. Thomas. Les chevaux de course prêts à partir.

A gauche, se déroule la baie de Naples avec le phare encadré par la masse du Vésuve qui vomit des flammes. L'exécution de ce paysage est imparfaite, presque grossière. Le Vésuve rougeoyant, figuré par un cône très allongé, est de pure fantaisie. A droite, la vue est fermée par un bâtiment crénelé et par la façade d'une église. Devant cette église, sous un dais que supportent quatre pénitents à cagoules, un prêtre, escorté de capuçins, tend à bout de bras une statuette du saint qu'il présente à un groupe d'hommes du peuple, agenouillés et se profilant sur le panorama du golfe.

L'artiste est ici moins à l'aise que dans ses estampes. Le bon élève qui, depuis 1808 jusqu'à 1816, avait franchi l'échelon progressif des récompenses (V. Liste générale des élèves, 1778-1820. Liste des médaillistes, 1663-1838, Archives de l'École Nationale des Beaux-Arts, n° 93) se retrouve dans ce tableau. Il a adouci le type de ses personnages qu'ils a groupés et posés d'une façon académique. Enfin, ce qui indiquerait que Thomas n'a pas été à Naples, ou du moins qu'il n'y a pas fait un long séjour, c'est qu'il a replacé dans sa composition des figures qui se trouvent dans l'album de Rome. Ainsi, le prêtre qui élève, non l'ampoule célèbre contenant le sang de Saint Janvier, mais une statuette de ce saint, est une variante du prêtre qui montre le Bambino dans la scène de l'Ara Coeli. Moines, pénitents, hommes du peuple sont édulcorés, peints d'une façon léchée, dans une facture beurrée et glacée. Quant à l'endroit où l'action se passe, il est assez difficile à déterminer : le lieu d'où la vue prend en enfilade le Phare et le Vésuve, paraît ne pouvoir être que Santa Lucia.

En résumé, c'est seulement dans ses lithographies[1] que l'artiste a fait preuve d'originalité et de talent. Parmi les

1. Les dessins de Jean-Baptiste Thomas, paraissent rares; ni le Louvre, ni l'École des Beaux-Arts n'en possèdent. Au catalogue de la vente Beurdeley (Dessins, 1920) figurait sous le n° 399 une *Voiture de masques*, datée de janvier 1832.

peintres de la vie populaire de Rome, quels avaient été ses précurseurs et ses modèles? Un nom vient à l'esprit, celui de Granet que Thomas a pu connaître à Rome et qui a laissé des dessins et des aquarelles d'un grand intérêt; mais Granet cherche des impressions, des effets qu'il obtient au moyen d'oppositions plutôt qu'une observation pénétrante. Si on étudie au Louvre ses dessins les plus réalistes, par ex. la *Boutique d'un boucher* et surtout ses deux *Befana,* sujet traité également par Thomas, on verra la différence. Thomas a connu certainement les œuvres de Panini et de Piranèse, mais sa manière, son sentiment, son esprit l'apparentent davantage aux petits maîtres français tels que Debucourt, Boilly ou Carle Vernet. Il nous a laissé, en définitive une inappréciable évocation de la vie romaine à une époque peu riche en documents iconographiques.

Gabriel Rouchès.

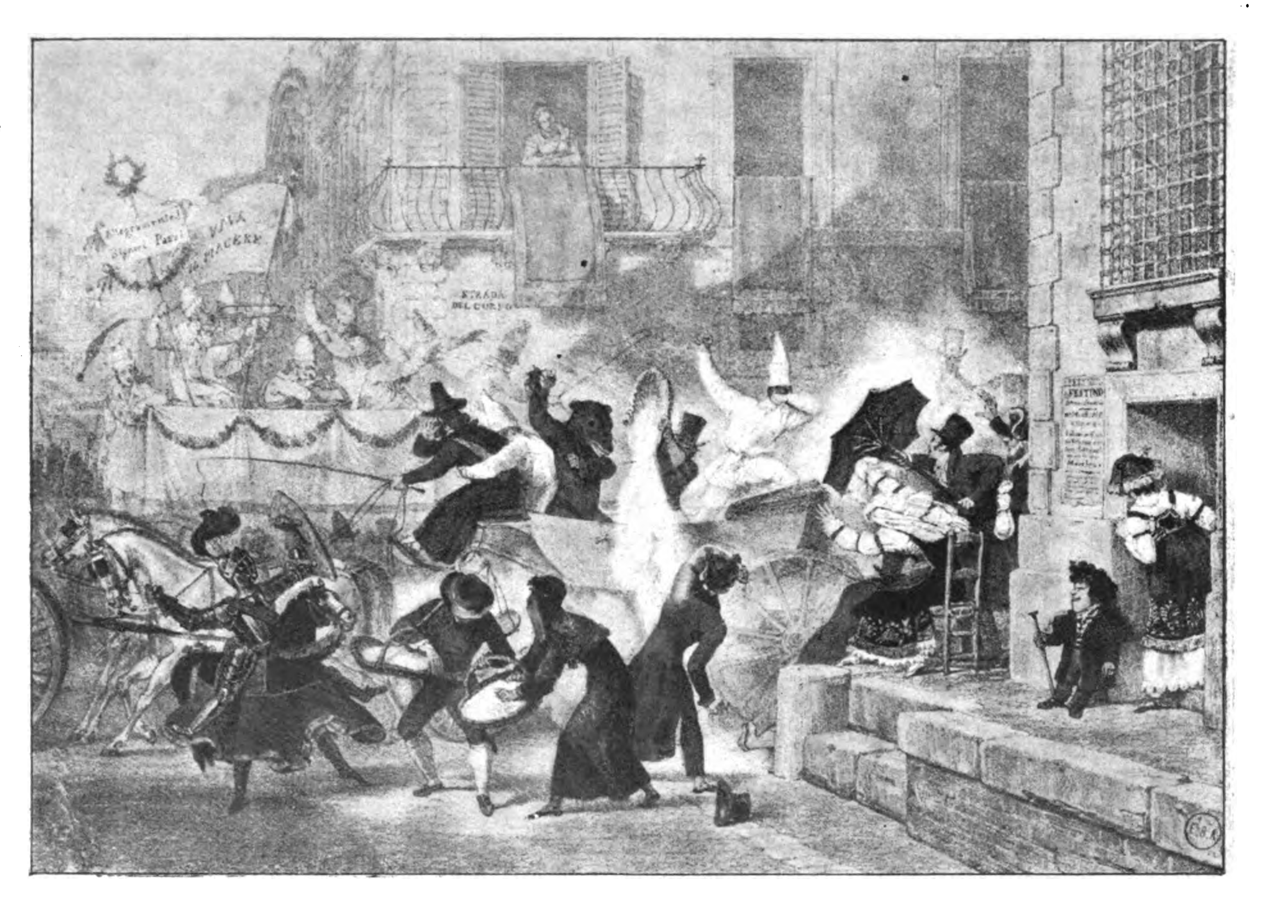


Fig. 4. — J.-B. Thomas. Les *confetti*.

Questions Universitaires

Conférenciers italiens en France, et français en Italie.

A la faculté de droit de l'Université de Paris ont été tenues dix conférences en français par M. Giuseppe Capponi, avocat, sur la Philosophie du droit, pendant les mois de janvier et février. — Au mois d'avril, la même faculté entendra quelques leçons de M. le Prof. P. Cogliolo, de l'Université de Gênes.

∴

A la faculté des Lettres, l'Union intellectuelle franco-italienne a profité du passage à Paris de M. Vittorio Spinazzola, surintendant des fouilles et musées archéologiques de l'Italie méridionale, à son retour d'une tournée de conférences en Belgique, pour lui demander de faire, à l'amphithéâtre Richelieu, une conférence sur les fouilles si remarquables, si fécondes en résultats nouveaux, qu'il dirige depuis une dizaine d'années à Poestum, à Cumes et à Pompeï, en attendant les grands projets qu'il va mettre à exécution à Herculanum. La conférence a eu lieu le lundi 17 janvier, devant un auditoire extrêmement nombreux, attentif et charmé. Les admirables photographies, presque toutes inédites, montrées par le conférencier n'expliquent pas seules le très grand succès qu'il a obtenu : son exposé net, très adroitement présenté, avec par instants des envolées poétiques, nourri de faits et d'observations du plus haut intérêt, a soulevé un véritable enthousiasme chez ses auditeurs.

∴

D'autre part, l'accord relatif à l'échange de professeurs entre la

France et l'Italie, signé le 5 mars 1919 par les gouvernements français et italien, commence cette année à être mis en vigueur. Il ne s'agit pas encore d'une application intégrale de la convention, le ministre italien de l'Instruction Publique n'étant pas en possession d'une loi réglementant, en ce qui le concerne, ces échanges — un projet de loi relatif à cette question a été déposé par le ministre B. Croce, en janvier 1921, devant le Parlement; — mais le ministère français, qui a constitué depuis octobre 1919 la Commission prévue pour négocier ces échanges, en a chargé le président, M. H. Hauvette, professeur à l'Université de Paris, d'aller à Rome, en septembre-octobre 1920, s'entendre avec les diverses autorités italiennes pour l'exécution au moins partielle et immédiate de l'accord. M. le ministre B. Croce a bien voulu accepter l'idée d'échanger, dès la présente année scolaire, quelques professeurs d'Universités italiennes et françaises pour des missions de un ou deux mois. Il a été convenu que le nombre de ces échanges serait, pour cette année, limité à trois.

En ce qui concerne les professeurs français, M. André Michel, membre de l'Institut, professeur d'histoire de l'art au collège de France, est autorisé à faire une série de leçons à l'Université Roedme; M. A. Jeanroy, professeur de langues et littératures de l'Europe méridionale à l'Université de Paris, fera des cours à l'Institut royal d'Etudes Supérieures de Florence, et M. A. Imbert, professeur de Physique médicale à l'Université de Montpellier, fera des leçons à l'Université de Rome et aux Instituts cliniques de Milan.

Quant aux professeurs italiens, Paris et quelques universités de province recevront la visite de MM. Lionello Venturi, F. Neri, tous deux de l'Université de Turin, et A. Bignami, de l'Université de Rome. Nous reviendrons ultérieurement sur le détail des cours professés en France par ces maîtres italiens.

∴

Le groupe juridique, économique et social de l'Union intellectuelle franco-italienne présidé par M. Raphael Georges Lévy, sénateur, membre de l'Institut, a organisé six conférences à la Sorbonne (Amph. Edgar Quinet) tous les samedis, du 12 février au 19 mars; les orateurs ont été M. M. R. G. Lévy, introduction à la série, au début

de la conférence de M. S. Piot (L'émigration italienne en France), Collinet, de la Faculté de Droit (Les rapports entre la science italienne et la science française du droit romain), Dr Blondel, suppléant au Collège de France (les rapports commerciaux entre la France et l'Italie), S. Piot (le rôle politique de Carducci, poète national de la troisième Italie), R. Demogue, de la Faculté de Droit, Huard, avocat (la bourgeoisie française et la bourgeoisie italienne).

Sixième Centenaire de la mort de Dante.

Cet important anniversaire, qui est l'objet, en Italie, de manifestations particulièrement solennelles, ne passera inaperçu dans aucun des pays que des liens spéciaux rattachent à l'Italie, comme la France, ou qui ont le culte de la poésie.

L'Union intellectuelle franco-italienne a organisé à la Sorbonne une série de six conférences, faites par des professeurs de l'Université de Paris avec le concours d'un maître de l'Université de Turin, et dont voici le programme :

M. H. Hauvette, Dante et la pensée moderne, lundi 21 février;
M. R. Schneider, L'inspiration dantesque dans l'œuvre d'Eugène Delacroix (projections photographiques), lundi 7 mars;
M. P. Hazard, Dante et la littérature française, lundi 14 mars;
M. E. Jordan, Les idées politiques de Dante, samedi 9 avril;
M. F. Neri, la critique de Dante au XIXe siècle, samedi 23 avril;
M. A. Pirro. L'interprétation musicale de Dante par Franz Listz (audition de pièces de Listz pour piano), samedi 7 mai.

Dès la première conférence, faite en présence de M. le comte Bonin-Longare, ambassadeur d'Italie, devant un auditoire exceptionnellement nombreux, le succès de cette série de leçons dantesques a montré avec quel intérêt passionné le public français a voulu joindre son hommage à celui que tous les peuples civilisés rendent au grand poète italien. Les conférences suivantes ont confirmé et accru le succès de cette manifestation.

Une cérémonie plus solennelle, organisée par la même Union intellectuelle franco-italienne, avec le concours de l'Alliance française et de l'Association d'Union latine, sous le haut patronage de l'Université de Paris, aura lieu dans le grand Amphithéâtre de la Sorbonne le 2 juin, sous la présidence d'honneur de Monsieur le Président de la République. Parmi les orateurs qui y prendront la parole, on

peut citer déjà M. Raymond Poincaré, président de l'Alliance française et de l'Association d'Union latine, et M. Maurice Barrès, de l'Académie française.

Enfin l'initiative de consacrer à la mémoire de Dante un hommage de la science française, sous la forme d'un volume de *Mélanges* a pu être prise par l'Union intellectuelle franco-italienne, grâce au concours d'une jeune maison d'éditions, la « Librairie Française ». Il s'agit d'un volume d'art, tiré à 500 exemplaires, qui sera mis en souscription et dont l'apparition devra coïncider, au plus tard, avec la solennité de la Sorbonne. Nous en ferons connaître, aussitôt que ce sera possible, la composition exacte.

Jury des concours d'italien en 1920.

Le jury chargé d'examiner en 1920 les candidats à l'agrégation d'italien et au Certificat d'aptitude à l'enseignement de cette langue dans les lycées et collèges, est ainsi composé : MM. P. Hazard, chargé de cours à l'Université de Paris, *président*; G. Garnier, professeur au Lycée du Parc, à Lyon; G. Maugain, professeur à l'Université de Strasbourg; P. Ronzy, chargé de cours à l'Université de Grenoble

Bibliographie

G. L. Passerini. *Dante, 1265-1321.* Milanò, Càddeo, (Collezione universale, 1—3), 254 pages.

Voilà un de ces livres auxquels on a plaisir à donner les louanges qu'ils méritent. C'est excellent. L'auteur est l'érudit comte G. L. Passirini, bibliothécaire à la Mediceo-Laurenziana, serviteur émérite des études dantesques, qu'il maintient et enrichit chaque jour dans son *Nuovo Giornale dantesco*, le meilleur des recueils spéciaux. Il prend pour épigraphe un passage de Cesare Balbo qui commence par ces mots : « Io scrivo per gli uomini colti sì, e curiosi di particolari, ma non propriamente per gli eruditi ». — Il ne prétend donc publier qu'un livre de vulgarisation. Mais pour faire une telle vulgarisation, il faut être un grand savant; il faut être aussi, je l'ajoute, un bon écrivain. Car le livre est d'une lecture agréable, sans trace de pédanterie : voilà pour la forme. Quant au fond, on y trouve la plus parfaite documentation, la plus lucide exposition de tous les points débattus, sans jamais rien qui tranche ou dépasse au delà des probabilités. Celui qui n'est point au courant des difficultés de ces matières, apprend en quelques heures charmantes ce qu'il lui faudrait un grand effort et beaucoup de temps pour trouver, disséminé çà et là. — Mais celui, d'autre part, qui est au courant, découvre assez pour tenir sa curiosité en éveil, s'arrète sur mainte nouvelle et discrète hypothèse, sur maint point de vue original.

J'ai lu le livre d'un bout à l'autre avec plaisir et profit. Je voudrais le faire lire à tous ceux qu'attire aujourd'hui Dante, son œuvre, sa vie. Et je fais tous mes vœux pour qu'il soit traduit en français.

Tout y est, tout ce qui est nécessaire pour connaître le grand homme. Tout à la fin vient un exposé des œuvres, clair, instructif. Comment dire plus rapidement, et renseigner en même temps plus exactement ? Dans cet exposé naturellement, la Divine Comédie est mise à part, et désignée par une définition sommaire; on ne pouvait risquer davantage.

Ce qui me plaît par surcroît, c'est que ce manuel d'étude vraiment rare, a sa couleur et sa chaleur. Il n'est pas possible qu'un patriote toscan de nos jours ne s'enflamme pas quelque peu, rétrospectivement, au feu des passions du grand exilé. Il y a même des points où il est difficile que la sérénité de l'histoire se maintienne absolument, des points où la froide critique baisserait le ton, peut-être, d'un ou deux degrés. Se contenter, par exemple, pour représenter Jean XXII, des mots « *torvo caorsino* » aurait paru un peu bref à N. Valois, quand il s'efforçait à pénétrer les complexités

du caractère du pape avignonnais! Mais quoi? Ainsi assurément l'aurait qualifié Dante, qui ne le connaissait que pour avoir souffert de lui. Et l'on est si bien entraîné par le charme du livre, que quelque critique ainsi aperçue au passage n'y nuit en rien, — au contraire.

Voici un beau don que fait l'Italie aux études dantesques, à l'aurore de l'année jubilaire ; un manuel pratique, complet, agréable et instructif à la fois de science dantesque.

H. C.

Studi Danteschi diretti da **Michele Barbi**. 2 volumes; Florence, Sansoni, 1920; in-8°, 175 et 166 pages.

Benedetto Croce. *La poesia di Dante*. Bari, G. Laterza; in-8°, 212 pages (t. XVII des *Scritti di storia letteraria e politica di B Croce*).

A mesure qu'approche la date du sixième centenaire de la mort de Dante, les publications sur l'œuvre du poète se multiplient. Une des plus importantes est, sans conteste, celle de *Studi Danteschi*, dont le promoteur et le principal rédacteur est M. Michele Barbi, un des maîtres qui occupent le premier rang parmi les dantologues actuels. Deux volumes en ont paru en 1920. Il ne s'agit pas là d'une revue à périodicité regulière, mais d'un recueil d'études et de documents, qui se développera autant que cela sera nécessaire. Le programme tracé par M. Barbi, *I nostri propositi*, est un manifeste fort remarquable, dans lequel le savant critique, résistant aux modes, aux engouements, aux vaines théories, définit la méthode de travail dont il s'est fait le défenseur depuis de nombreuses années. L'auteur de ces lignes s'est trouvé depuis trop longtemps en communion d'idées avec M. Barbi, pour ne pas approuver pleinement ce qu'il répète aujourd'hui avec une grande autorité sur le conflit oiseux entre critique historique et critique esthétique, sur la discipline intellectuelle sévère qu'exigent les études dantesques, sur la nécessité de « pénétrer plus profondément dans la vie intérieure du poète », et contre l'obstination de certains commentateurs « à vouloir concilier à tout prix les contradictions qui peuvent exister » entre diverses parties de l'œuvre de Dante, sur la place de l'allégorie dans l'interprétation de son poème, et encore sur l'intérêt des études particulières destinées à éclairer tel ou tel passage, même secondaire, des œuvres du poète.

Parmi les principaux articles contenus dans le premier volume, signalons-en deux du même M. Barbi : *La questione di Lisetta* et *Guido Cavalcanti e Dante di fronte al governo popolare;* de Pio Rajna, « *Arturi regis ambages pulcerrime* », de N. Zingarelli, *Le reminiscenze del Lancelot;* enfin de P. L. Rambaldi, *Ancora un ritratto di Dante?* (celui qu'on a cru découvrir à Ravenne il y a quelques mois, et qu'il n'y a aucune raison sérieuse pour considérer comme tel). Le deuxième volume contient un long et important mémoire de l'archiviste B. Barbadoro sur *La condanna di Dante e le fazioni politiche del suo tempo;* — Pio Rajna y revient sur le voyage de Dante à Paris (*Per la questione dell'andata di Dante a Parigi*)

pour signaler dans le Paradis, xxiv, v. 46-48, une allusion à l'examen subi, à Paris, par un « bachelier » devant ses juges, allusion que le savant commentateur de Dante ne croit pouvoir expliquer que par un examen subi par le poète en personne dans la fameuse université; quand ? Vers 1310 apparemment; — F. D'Ovidio commente avec sa précision habituelle les v. 67-72, du ch. iii du Purgatoire; — M. Barbi, « *In abito leggier di peregrino* » (Vita Nuova, ix, 9), et *Per un passo dell' epistola all'amico fiorentino;* — E. Pistelli, *Dubbi e proposte sul testo delle Epistole*. Cet examen critique de quelques points difficiles du texte dont E. Pistelli a entrepris l'édition critique, aux lieu et place de F. Novati, prématurément enlevé à nos études, paraît presque en même temps que l'importante publication du célèbre dantologue anglais, Paget Toynbee, dont nous rendrons compte à part.

L'année dantesque a été inaugurée dès le 14 septembre 1920, à Ravenne, par un discours de M. Benedetto Croce, critique illustre et ministre de l'Instruction publique. Ce remarquable discours, publié en un fascicule séparé de la *Lectura Dantis* (Florence, Sansoni), donnait par avance un résumé vigoureux des idées contenues dans le volume annoncé ci-dessus.

C'est avec une très vive curiosité qu'on ouvre ce livre, pour voir comment Dante y est interprété par ce philosophe, que l'on est habitué à voir déployer toutes les ressources de sa dialectique au sujet, et souvent aux dépens, d'auteurs plus modernes; c'est aussi avec un très vif plaisir qu'on le lit, car la richesse des idées et le ton volontiers polémique, familier à l'auteur, ne déçoivent pas un instant le lecteur. Il sera nécessairement très discuté, mais pareilles discussions ne sauraient être vaines, car il s'en dégagera sûrement diverses idées qui s'imposeront à tous, pour le plus grand bien de la saine critique. C'est l'effet ordinaire des ouvrages vigoureusement pensés et qui forcent à réfléchir.

Je ne puis entreprendre de relever ici tous les points particuliers sur lesquels porteront les discussions les plus vives, il me suffira d'indiquer les principaux et d'en dégager ce qui me paraît excellent, sans dissimuler ce que certaines idées me semblent avoir d'inacceptable.

Un avertissement préliminaire annonce très nettement que le but du volume est de faire justice de tout ce qui encombre à l'ordinaire la littérature dantesque, pour reporter l'attention uniquement sur ce qui est l'essentiel dans l'œuvre de Dante. Principe inattaquable. Pour M. B. Croce, cet essentiel est la poésie; l'encombrement est produit par toutes les discussions oiseuses sur les allégories, sur la topographie des régions où se déroule l'action du poème, sur l'interprétation historique ou littérale de passages désespérément obscurs. Il souhaite que l'on fasse abstraction de tout cela, pour lire simplement le texte du poète comme on lit n'importe quelle autre œuvre d'imagination, non en vue de déchiffrer des rébus, mais pour en jouir. Il reconnaît l'utilité d'un commentaire pour fixer le sens de certaines locutions vieillies, ou d'allusions qui échappent au lecteur moderne; mais il veut que ce commentaire soit discret et n'en dise jamais plus qu'il n'est nécessaire; il se résigne d'ailleurs à ne pas savoir

au juste ce que Dante a voulu dire par l'allégorie du « Veltro », par l'expression du « pié fermo » ou du « disdegno di Guido », parce que l'examen de ces devinettes a pour effet d'absorber l'attention du lecteur au détriment des beautés purement poétiques, que ce texte présente sans aucun voile. Il a raison de dire que l'émotion poignante qui se dégage des épisodes de Francesca et d'Ugolin ne peut être qu'affaiblie ou faussée si on se préoccupe trop de savoir ce qu'a été l'histoire réelle de Françoise, ou bien si on se persuade bien qu'Ugolin est lui-même damné comme traître à son pays. Tout cela est excellent, et on approuvera encore, sans réserve, la remarque d'où il ressort que bien d'autres commentaires historiques sont tout aussi indiscrets; car les jugements de Dante sur ses contemporains ou sur les grandes figures des siècles passés peuvent être faux, sans que pour cela son indignation ou son enthousiasme soient moins sincères, et conséquemment moins poétiques.

C'est sur le chapitre de l'allégorie que M. Croce est le plus radical; s'il ne peut la nier, du moins cherche-t-il à l'éliminer. — De deux choses l'une, dit-il, ou bien le sens allégorique se greffe sur une image qui porte sa beauté poétique en elle-même, et alors le sens littéral me suffit, l'autre me gêne et je préfère l'ignorer, ou bien le sens littéral est subordonné à une allégorie, dont il n'est que le signe conventionnel, et alors celui-ci n'a rien de poétique et il ne peut intéresser, chose d'ailleurs rare chez Dante. — Est-elle si rare que cela ? M. B. Croce est assez sévère pour les premiers chants de l'Enfer, où ces allégories pures abondent, et pourrait l'être pour les derniers du Purgatoire.

Si on lui objecte que Dante a voulu que sa poésie fût allégorique et qu'elle eût ses coins obscurs, qui exigent un certain effort de déchiffrement, et qui justifient donc un commentaire minutieux, M. Croce répond: il n'importe, car le poète est le plus mauvais critique de son œuvre; infaillible comme artiste, il a le droit d'énoncer des théories fausses, et mon seul devoir est de négliger celles-ci pour savourer sa seule poésie. Mais ceci revient à dire que Dante « sentait » la poésie de l'allégorie et que nous ne la sentons plus, et voilà tout. Non content de se résigner à ne pas la sentir, M. Croce démontre volontiers qu'il a raison de ne pas la sentir et que c'est Dante qui a tort. Mais n'est-ce pas l'affaire du critique de rappeler constamment au public (qui s'en passe si aisément !) certaines idées que le poète avait présentes à l'esprit en composant son œuvre ? On a beau vouloir les oublier, elles ont été mêlées étroitement à la conception du poème. M. Michele Barbi notait fort à propos, dans le premier volume de ses *Studi danteschi*, que la critique dantesque a dû, pendant un temps, insister sur l'interprétation allégorique, parce qu'on l'avait trop négligée; maintenant, on en a largement usé et abusé, et il est nécessaire de rappeler l'attention sur les mérites purement poétiques de l'œuvre. Ces fluctuations de la mode — car il y a une mode en critique — sont une condition du progrès, et M. B. Croce travaille ici dans un sens salutaire, même si son tempérament lui dicte parfois des affirmations trop absolues.

Moins utile aux progrès de la critique dantesque me paraît l'idée qu'un jugement esthétique est d'autant plus parfait qu'il élimine plus librement tous les éléments étrangers à la pure jouissance poétique : « Les principes critiques auxquels s'est conformé Dante étaient son affaire; les nôtres ne regardent que nous ». Cette théorie peut mener loin. D'ailleurs elle ne fait que consacrer un état de choses bien connu : les classiques ont jugé Dante d'une façon, les romantiques d'une autre, les catholiques, les protestants, les patriotes italiens, les allégoristes, les esthéticiens chacun à sa guise; c'était « leur affaire ». Où est en cela le progrès ? Si chaque lecteur recrée pour lui-même, en conformité avec ses émotions et ses goûts personnels un Dante particulier, il n'y a là qu'un progrès individuel : je jouis mieux de « mon » Dante que de celui de mon voisin. Est-ce suffisant ? Oui, pour qui a la foi dans son jugement, et l'identifie avec la certitude, avec l'évidence. Il faut, dit M. Croce, traiter la poésie dantesque non selon Dante, mais selon la vérité. » Pilate disait : « Qu'est-ce que la vérité ? » M. B. Croce, en bon philosophe, doit lui pardonner, car Pilate ne savait pas que Jésus fût le Messie.

Pour ceux qui sont aujourd'hui dans la même ignorance, il n'y a qu'un progrès possible dans les jugements qu'inspire une œuvre comme celle de Dante; c'est de se rapprocher graduellement d'une plus complète intelligence de ce que Dante a voulu faire, et d'une appréciation plus équitable de l'art avec lequel il a réalisé ce qu'il avait conçu. C'est dire que nous prenons dans la réalité, non dans une théorie abstraite, le point fixe vers lequel nous marchons. Aussi ne rejetons-nous arbitrairement aucune partie de l'œuvre; nous en savourons la poésie, mais nous en respectons la pensée. Non content d'en éliminer l'allégorie, M. B. Croce jette aussi par dessus bord toute la charpente du poème, cette structure compliquée et savante de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis qu'il appelle un roman théologique ou politique, et qui, à l'en croire, ne peut renfermer aucune poésie. Après cela, il peut se donner beaucoup de mal pour prouver qu'il ne brise pas l'unité de l'œuvre; il n'en reste pas moins qu'il écrit : « Chi ha occhio e orecchio per la poesia discerne sempre, nel corso del poema, ciò che è struttura e ciò che è poetico »; les parties « strutturali » ne sont que des « nécessités pratiques de l'esprit de Dante », mais « on s'arrêtera poétiquement sur autre chose ». Ailleurs le même critique nous dit qu'il faut comparer la Divine Comédie non aux belles cathédrales gothiques « de la période des origines, de la pleine fleur », mais bien à celles de la décadence ou de la transformation, celles du siècle de Dante : « Alors les sculptures et les décorations picturales, qui, dans les édifices gothiques primitifs, n'étaient pas indépendantes, ni artistiques en soi, qui étaient des parties architectoniques déterminées par l'esprit de l'édifice et inspirées par le mouvement de toutes les autres lignes architecturales, commencèrent à acquérir du relief et de l'importance par elles-mêmes, et les églises prirent un aspect nouveau et plus mondain, qui annonce la Renaissance. » Ainsi la souveraine beauté d'une cathédrale gothique ne lui vient pas de son plan, de ses lignes, de son inspiration

essentiellement religieuse, mais de ses motifs décoratifs considérés hors de la place qui leur est assignée? Et la poésie de Dante est assimilée aux ornementations du gothique flamboyant, dont toute la délicatesse et l'élégance ne peuvent pas nous faire oublier que ces riches broderies sont étrangères à la conception, à la destination même de l'édifice? Est-ce pour en venir là qu'il a fallu distinguer l'élément « strutturale », qui n'est pas poétique, et la vraie poésie? Singulière conclusion de la part d'un maître qui nous a inculqué quelques fortes vérités, celles-ci par exemple : que l'expression n'a de beauté que dans la mesure où elle se moule sur la pensée; que, en conséquence, toute superfétation est un poids mort, non un ornement, car un ornement plaqué ne participe pas à la vie intime d'une œuvre et n'y ajoute rien!

En réalité, la complexité de l'œuvre de Dante ne se laisse pas réduire ainsi par éliminations arbitraires. La Divine Comédie comporte un plan, une conception plastique, qui est sa « structure », une inspiration religieuse, morale, politique, des passions personnelles, c'est-à-dire un lyrisme intense, une très profonde observation de la réalité, du monde et des hommes, et aussi une préoccupation du symbole, de l'allégorie, qui relève d'une poètique fort particulière. Il est tout naturel que la majorité des lecteurs n'y voie qu'une seule chose à la fois, suivant les goûts et les besoins de chacun; cela est inévitable. Mais c'est à la critique, gardienne des chefs-d'œuvre du passé, qu'il appartient de rétablir l'équilibre et de s'opposer à toute déformation d'un des plus grandioses monuments de l'esprit humain.

Henri Hauvette.

François Pétrarque, préface et traduction par **Henri Cochin**. — Paris, *La Renaissance du Livre*, s. d. (1920), in 16, 208 pages (Collection « Les Cent Chefs-d'œuvre étrangers, » n° 17).

Le public français ne saurait trop se féliciter que la tâche de lui faire connaître, en trente pages d'introduction et cent soixante dix pages de textes, l'âme et l'œuvre de Pétrarque, ait été confiée à M. Henry Cochin : il ne fallait rien moins en effet qu'une longue intimité avec cette âme si complexe et si captivante, jointe à une parfaite connaissance de cette œuvre si vaste et si variée (1), pour pouvoir enfermer, en ces étroites limites, un portrait de l'homme qui fût vrai sans devenir confus, net sans demeurer incomplet, et un choix de traductions qui, ne laissant dans l'ombre aucun aspect un peu important de l'œuvre, la reflétât, réduite mais fidèle, comme fait une petite gravure d'un immense tableau. Au cours de l'introduction, le lecteur voit vivre devant lui l'enfant précoce,

1. Cette connaissance est attestée par les intéressantes solutions qu'a apportées M. Cochin à divers problèmes de chronologie et de biographie dans de nombreux ouvrages ou articles auxquels il a l'excessive modestie de ne pas renvoyer le lecteur.

passionné pour les auteurs anciens, qui, voyant brûler sous ses yeux son cher Virgile, « poussait autant de gémissements que s'il avait été brûlé lui-même »; le jeune poète amoureux et élégant; le voyageur érudit, courant le monde en quête de manuscrits latins; le sage de Vaucluse, à qui suffit la société de ses livres, des forêts, des eaux courantes, et d'un cher souvenir; l'inlassable travailleur, qui passe des mois et des années à ciseler les vers de son *Afrique;* l'humaniste célèbre, dont les épîtres latines, en vers et en prose, répandaient le nom d'un bout à l'autre de l'Europe; le triomphateur du Capitole; le patriote fougueux, admirateur enthousiaste de Cola di Rienzo; le croyant enfin, dont l'âme, avide de perfection chrétienne et brûlée de passions humaines, ne trouve le repos qu'après de longs et pénibles combats.

Quoique l'œuvre latine de Pétrarque soit incomparablement plus vaste que son œuvre italienne, c'est à celle-ci que M. Cochin a réservé la plus grande place. C'est qu'en effet « si partout Pétrarque a exprimé des idées, des sentiments, des vérités, a révélé son âme, a remué son siècle, ici il a fixé de la beauté. C'est ici l'œuvre d'art que le temps a sacrée. »

De cette œuvre, le traducteur s'est efforcé de rendre, non seulemnt la pensée, en suivant le texte de très près, mais encore le nombre et la cadence, en respectant la division en strophes et la coupe même des vers. Aux poésies d'amour et de mélancolie, les plus nombreuses, il a joint celles où s'expriment le repentir ou l'angoisse, et les grandes chansons inspirées par l'amour des lettres, de la gloire, de la grandeur romaine, de la patrie italienne. Il a donné, de la série de visions allégoriques intitulée *Les Triomphes*, un bref résumé, qui permet d'en saisir le dessin général, sur lequel se détachent, en un vigoureux relief, quelques passages particulièrement touchants ou grandioses, tels que l'apparition de Laure ou le Triomphe du Temps.

Quant à l'œuvre latine, M. Cochin n'a pu, on le conçoit, en donner que de très courts extraits : le traité *du Loisir des Religieux* n'est représenté que par sa dédicace, lettre ou Pétrarque rappelle une de ses visites à la chartreuse de Montrieux; l'*Afrique*, par son épilogue, qui, il est vrai, nous intéresse à lui seul plus que le poème entier, parce que nous y voyons apparaître, au lieu des héros antiques, Pétrarque lui-même, qui, dans une émouvante apostrophe, implore de nous l'immortalité. Et c'est Pétrarque encore qui, dans les *Bucoliques*, se montre à nous, tantôt discutant avec son frère le chartreux sur la majesté de la Bible et le pittoresque de la mythologie, tantôt, « le long d'une onde légère qui, sur la pente d'un sentier herbu, roule de petits cailloux brillants », s'abandonnant à ses rêves de gloire. Les deux dialogues tirés de l'ouvrage sur *les Remèdes de la bonne et de la mauvaise Fortune*, traitent, l'un de l'amour, l'autre de la mélancolie, maladies de l'âme que Pétrarque connaissait mieux que personne; de l'amour encore, et de la mélancolie, et de la gloire, les dialogues du *Secret*, où Pétrarque, humblement, met à nu, devant saint Augustin qui le juge, sa conscience angoissée.

Mais c'est dans les *Lettres* surtout, lettres politiques adressées à ceux qui l'un après l'autre, incarnèrent les espoirs du poète patriote en une restauration de la grandeur romaine, lettres familières, lettres de vieillesse, que Pétrarque révèle les aspects si divers de sa forte personnalité; et c'est aussi dans les lettres que M. Cochin a puisé le plus largement. Aussi, à mesure que nous avançons dans notre lecture, le portrait si finement tracé dans l'introduction s'anime sous nos yeux; nous voyons le poète agir, nous l'entendons parler; et s'il est vrai que, lorsque nous ouvrons un livre notre plus grande joie est d'y rencontrer, non pas un auteur, mais un homme, nous devons remercier M. Cochin d'avoir choisi dans l'œuvre immense ouverte devant lui, les passages où l'auteur paraît le moins et où se montre mieux l'homme, l'un des hommes les plus admirés, les plus aimés qui furent jamais.

TH. LABANDE-JEANROY.

V. Rossi. *Il codice latino 8568 della Biblioteca Nazionale di Parigi e il testo delle « Familiari » del Petrarca.* Rome, 1920; gr. in-4, 40 pages (R. Accademia dei Lincei, anno CCCXVII, serie V, vol. XVI, fascic. V).

Dans le vaste travail préparatoire qu'il a entrepris en vue de publier une édition critique des *Epistolae familiares* de Pétrarque, M. Vittorio Rossi a été amené à définir la place qu'occupe, parmi les manuscrits conservés de cette vaste correspondance, le ms. lat. 8568 de la Bibliothèque Nationale de Paris, bien connu grâce aux célèbres travaux de nos amis et collaborateurs P. de Nolhac et Henry Cochin — ce dernier notamment en avait extrait un abondant choix de variantes du plus haut intérêt. Le mémoire que nous avons sous les yeux contient les résultats de cette enquête, base première, indispensable, d'une étude sur l'histoire du texte de ce recueil célèbre. Nous n'en résumerons pas les diverses parties : ces études minutieuses ne se prêtent pas aux résumés; nous en traduisons simplement la conclusion, en admirant la sûreté et la perspicacité déployées par le savant professeur de Rome dans cet important travail : « Des lettres isolées de Pétrarque, nous avons le texte primitif, ou un texte voisin de la rédaction primitive, dans la tradition « extravagante » manuscrite et imprimée. Le recueil des « Familiares » est connu dans deux rédactions; la définitive (1366), conservée par la famille la plus nombreuse de manuscrits, à laquelle appartient le Ms. de Paris, — et une plus ancienne; celle ci, pour les huit premiers livres est conservée par les Mss. d'une famille moins nombreuse et par toutes les éditions, pour les livres XX-XXIII par un Ms unique..., et pour le livre XXIV par le petit recueil de cinq lettres *Ad quosdam ex illustribus antiquis*, imprimée pour la première fois en 1501 et reproduit jusqu'en 1581. »

H. H.

Giuseppe Citanna. — *La Poesia di Ugo Foscolo — Saggio critico* (Bari, Gius. Laterza, 1920).

Etudier l'œuvre lyrique de Foscolo, sans se préoccuper des idées philosophiques, politiques et littéraires du temps, comme l'a fait Donadoni dans son « volumineux » ouvrage sur Foscolo; faire abstraction, en un mot, de toute érudition pour ne juger la poésie de Foscolo que du point de vue de l'art, tel est le but que s'est proposé M. Citanna. — Pour mieux l'atteindre, il a écrit son « Essai », nous dit-il, (p. 58), loin des critiques « d'ogni statura... tra i monti selvosi della Calabria », en la seule compagnie des œuvres de Foscolo.

Cet « Essai » de 140 pages comprend, outre la Préface, sept chapitres et une conclusion. — M. Citanna y étudie successivement « le Poesie liriche dell'adolescenza » (Chap. I, p. 1-15); les 2 odes « A Luigia Pallavicini » et « All'amica risanata » (chap. II, p. 15-32) ; « I sonetti », l' « Epistola al Monti » et le fragment de « l'Alceo », intitulé : « Alla nave delle Muse ». (chap. III, p. 32-58); « I Sepolcri » (chap. IV, p. 58-78); le « Poesie satiriche » (chap. V, p. 78-87); « le Tragedie » (chap. VI, p. 87-96) et « le Grazie » (chap. VII, p. 96-138).

M. Citanna, à propos de chacune de ces œuvres, commence par donner un jugement d'ensemble qu'il justifie ensuite par l'analyse de quelques passages, analyse assez détaillée en ce qui concerne les « Sonetti » et « le Grazie », trop restreinte quant aux « Sepolcri ».

D'après lui, Foscolo fut un poète « romantico nell'anima », mais qui s'obstina « ad essere un classico con l'intelletto » (p. 71-72); doué, en même temps, d'un tempérament très sentimental et d'une sensibilité extrême pour les couleurs, les formes et les sons, le poète sentit s'éveiller en lui, de bonne heure, deux tendances bien marquées : l'une qui le poussait vers le romantisme et l'autre qui le ramenait au classicisme et à l'antiquité grecque. Ces deux tendances « romantique et plastique » se manifestent chez Foscolo dès les « Liriche dell'adolescenza ». Elles ne le quitteront plus. En réalité, elles seront une cause de faiblesse et d'imperfection, comme elles furent toujours pour l'âme du poète une source de désaccord intime. Foscolo crut trouver la solution en mêlant à ses visions plastiques son moi amoureux (Odes et Sonnets), patriotique areligieux et romantique (Sepolcri), et en fondant ensemble le monde de son époque et celui des anciens mythes grecs (le Grazie). D'autre part, pour obéir à un préjugé littéraire de son temps et dans la persuasion où il était qu'une œuvre purement belle est une œuvre inférieure, il a voulu donner un but didactique à ses deux grands poèmes : « I Sepolcri » et les « Grazie ». Et il n'a abouti, ce faisant, qu'à ternir leur beauté.

En un mot, et d'après M. Citanna, Foscolo fut un poète de transition qui ne sut pas s'élever au-dessus des contradictions de son âme et de son intelligence. Il ne sut pas se dégager davantage des préjugés de son temps. Et tout cela a porté un grand tort à son œuvre poétique, en particulier

aux « Sepolcri » et aux « Grazie » qui auraient pu être deux chefs-d'œuvre.

Foscolo reste toutefois un grand poète moderne, non seulement par le côté romantique de son œuvre, mais par la perfection plastique de la forme; son génie « plastico-pittorico », ainsi que l'appelle M. Citanna, excelle à rendre les lignes, les couleurs, la lumière et les sons.

Toutes ces idées, si subjectif que se soit proposé d'être l'auteur, ne sont pas neuves. Loin des critiques « d'ogni statura », M. Citanna se ressouvient certainement de De Sanctis : — lui-même le cite à trois reprises. De plus, on enlèverait aisément au livre, sans lui nuire, un certain nombre de confidences personnelles et d'effusions lyriques. Ni les unes ni les autres ne frappent par une exceptionnelle valeur.

V. Roux.

I Canti di **Giacomo Leopardi,** *con commento di Ladislao Kulczycki.* **Volume primo Milano, Albrighi-Segati, 1920, in-16.**

Nous n'avons pas affaire à un commentaire philosophique; ni même historique, puisque les anecdotes et les curiosités, « les menus détails sur les amours et sur les amoureuses de Leopardi », sont volontairement omis: du moins le commentaire historique n'intervient-il que pour fournir le minimum d'explications indispensables. L'auteur veut nous faire entrer le plus avant possible dans la pensée de Leopardi, telle qu'elle se présente à nous sous sa forme définitive, et non pas dans sa composition ou dans son évolution. Tel est le caractère original de cette édition. Des rapprochements avec l'antiquité, avec les auteurs italiens, permettent de faire ressortir l'originalité profonde du poète. Il s'agit de faire goûter à des élèves, déjà avancés, ou à des lecteurs cultivés, la beauté des chants léopardiens et non d'écraser le texte sous la masse de commentaire. On croit entendre un maître très éclairé, guidant ses auditeurs, intervenant à chaque difficulté pour la résoudre, et passant plus loin sans alourdir. Ce n'est pas un retour au fâcheux commentaire esthétique et admiratif mais plutôt à la bonne méthode humaniste.

P. H.

G. Gigli. *Balzac in Italia.* **Contributo alla biografia di Onorato di Balzac. Milan Treves, 1920; in 16, 236 pages.**

Il a paru chez l'éditeur Treves, un ouvrage de M. Giuseppe Gigli : *Balzac in Italia*, avec ce sous-titre : *Contribution à la biographie d'Honore de Balzac.*

On sait que les voyages en Italie de l'auteur de *Facino Cane*, de *Gambara* et de *Masimilla Doni*, s'échelonnent, à de longs intervalles, de 1837 à 1846.

Pour son travail, l'auteur a lui-même mis à contribution des ouvrages de seconde main, ceux, notamment, du mémorialiste Raffaello Barbiera.

Il ne faut point s'attendre à suivre avec l'historien les pas de l'illustre voyageur à Milan, à Venise, à Milan encore, puis à Rome et jusqu'en Sardaigne. M. Gigli s'est contenté de citer, au hasard de ses découvertes, des articles de revues, de gazettes, des extraits de Mémoires qui nous apportent l'écho des petits « potins », des « pettegolezzi » que le romancier français, en pleine célébrité, suscitait sur son passage. On y trouve également des articles assez violents — plutôt déclamatoires — qui nous montrent à quel point certains propos dédaigneux que Balzac aurait tenus dans les salons où il était reçu, à l'égard des gloires littéraires italiennes, avaient échauffé la susceptibilité nationale de quelques hommes de lettres. Ceux-ci se vengaient en reprochant à Balzac son immoralité. La querelle n'était pas neuve.

Il me paraît que la documentation du biographe est hâtive et capricieuse : « Il nous plaît, écrit-il fréquemment, de citer cet article... ». Le bon plaisir de l'auteur a trop souvent décidé du choix des documents. Aussi la relation de tous ces menus faits sans lien, sans intérêt réel, n'offre-t-elle pas une lecture bien attachante. Un seul récit ne manquerait pas de piquant : c'est celui qui nous montre Balzac, alors féru de magnétisme essayant vainement son fluide sur un petit bossu qu'on avait loué pour deux séances. L'auteur s'est contenté d'ailleurs de le transcrire, tout au long, d'un avant-propos qu'un auteur italien avait mis à sa traduction d' « Ursule Mirouët ». Le petit bossu, dont on payait très cher la collaboration, était navré qu'elle se terminât trop vite, à son gré. Pour le dédommager on lui représenta quelle gloire il avait acquise en servant de « sujet » à un écrivain français que l'Italie traitait à l'égal d'un Napoléon ! Et M. Gigli de conclure alors, gravement, que ce passage est à retenir car il témoigne de l'extraordinaire popularité de Balzac en Italie... Ce qui n'est peut-être pas très convaincant.

L'auteur n'a pas résisté davantage au plaisir d'évoquer quelques épisodes de la vie de Balzac, qui n'ont aucun rapport avec son séjour en Italie : l'histoire de ses amours avec Mme Hanska et le récit des derniers moments du romancier.

En somme, contribution plutôt maigre à la biographie balzacienne. d'ailleurs si touffue.

M. Gigli dans le dernier chapitre de son livre passe en revue toutes les traductions italiennes de nombreux romans de Balzac. Il constate avec raison que toutes laissent beaucoup à désirer. En terminant il exprime le vœu qu'on entreprenne enfin une traduction fidèle de toute la « Comédie humaine ». Vœu louable dont la réalisation pourrait vraiment faire connaître Balzac aux Italiens.

P. Ottavi.

Luisa Graziani. — *La Poesia moderna in Provenza.* Bari, Latuza, 1920, in-16.

Ce livre se recommande par la netteté de la pensée et la clarté de l'exposition. Aucun étalage inutile de science : mais l'essentiel est toujours dit. De même, point de ces éloges excessifs qui compromettraient quelquefois les plus belles causes : mais une sympathie marquée pour les poètes provençaux. On sent une préparation solide, une connaissance personnelle des textes; on voit, en même temps, que la matière est dominée par un esprit vigoureux. C'est un bon ouvrage, très informé des travaux récents sur le sujet; les qualités qu'il révèle semblent un gage sûr de l'avenir.

P. H.

Guido Muoni. *Gustavo Flaubert.* Roma, Formiggini (Collection des *Profili,* n° 53).

Guido Muoni a laissé derrière lui des réalisations déjà très réussies, et de brillantes promesses. Il avait à la fois le goût de l'érudition et l'art de manier les idées. Il est mort trop tôt pour les bonnes lettres.

Aussi accueillera-t-on sa brève étude sur Flaubert comme un mélancolique et pieux souvenir. La bibliographie a été complétée par les soins d'un ami, qui connaît à fond notre littérature, M. Francesco Picco. — *In memoriam...*

P. H.

Biblioteca rara. Testi e documenti di letteratura, d'arte e di storia, raccolti da **Achille Pellizzari** Seconda serie; fasc XXI et suivants. Naples, Perrella, 1918-1920.

Après les vingt fascicules qui constituent la première série de cette *Biblioteca rara*, M. Achille Pellizzari, infatigable comme son éditeur, en publie une seconde, dont l'intérêt n'est pas moindre. On s'en convaincra aisément en prenant connaissance des titres des cinq volumes que nous avons sous les yeux :

XXI-XXII. Francesco Crispi, *Poesie e prose letterarie.* Les poésies sont trois « Inni sacri » et une ode à Ferrare. L'article littéraire le plus important est consacré à Shakespeare. — XXIII-XXV Filippo Crispolti, *Minuzie Manzoniane*, soit sept articles « Intorno alla religione e alla morale del Manzoni », et sept « Intorno alla politica del Manzoni ». — XXVI-XXVII. A. Pellizzari. *Il Pensiero e l'arte di Luigi Capuana*, discours prononcé à l'Université de Catane en 1916, réimprimé avec une importante bibliographie de L. Capuana. — XXVIII-XXXII. Antonio Aliotta. *L'Estetica del Croce e la crisi dell'idealismo moderno;* réimpression de huit études publiées de 1904 à 1917. — XXXIII-XXXV. Francesco Flamini. *Poeti e critici della nuova Italia*, intéressants portraits de Carducci, A. Graf, G. Pascoli, A. Fogazzaro, A. D'Ancona, E. Teza et G. Puccianti.

H.

A LA MÉMOIRE DE J. DE CROZALS
Monument offert par les anciens élèves italiens de la Faculté des Lettres à l'Université de Grenoble.

Chronique

Nous avons annoncé dans le précédent fascicule (vol. II, p. 253) qu'un comité d'anciens élèves italiens de la Faculté des Lettres de Grenoble avait offert à cette Université un monument destiné à perpétuer le souvenir de leur reconnaissance envers les maîtres dont ils avaient suivi les leçons, en particulier de Joseph de Crozals, ancien doyen de la Faculté des Lettres. Nous sommes heureux de pouvoir publier aujourd'hui une reproduction de ce touchant témoignage de fraternité intellectuelle franco-italienne. Le médaillon a été sculpté par le Prof. Fr. Petroni de Lucques dans un bloc de marbre gracieusement offert par M. A. Grimaldi, Directeur de la « Società marmifera Nord-Carrara ». L'inscription est de M. le prof. Guido Menasci. Le Président du Comité italien, M. A. Bertuccioli, professeur à l'Académie navale de Livourne, nous écrit à ce sujet : « Par cet hommage, les anciens étudiants de Grenoble ont voulu donner un gage perpétuel de leur affection et de leur attachement à la France. Ils estiment que si les intellectuels des deux pays sont vraiment sincères dans les sentiments d'amitié qu'ils expriment les uns pour les autres, ils arriveront à faire contracter à leurs patries cette alliance profonde et durable qui est indispensable aux deux sœurs latines pour un plus grand progrès et pour la paix générale ».

Nous nous associons de grand cœur à ces nobles sentiments.

— Dans le *Bulletin archéologique* de 1918, M. Salomon Reinach a consacré quelques substantielles pages au tableau de Benedetto Ghirlandaio (frère du célèbre Domenico) conservé à Aigueperse (Puy-de-Dôme); il en donne une photographie meilleure que celle qui avait été précédemment publiée, et discute à nouveau la lecture du cartel jadis mal déchiffré par M. P. Mantz. Il conclut que cette nativité d'Aigueperse a dû être peinte en 1489, et que le roi de France pour lequel a travaillé Benedetto Ghirlandaio est Charles VIII.

— M. S. Reinach aborde, au t. CXXXIII de la *Revue historique* (1920), une question hardie et neuve : dans quelle mesure la conversion de Saint François d'Assise s'est-elle produite sous l'influence des idées Cathares, très répandues en Italie au début du XIIe siècle ? Les plus anciens biographes sont très sobres de renseignements précis sur la jeunesse du saint et M. S. Reinach discerne dans les légendes qui s'y rapportent quelques éléments d'origine orientale, qui seraient très naturellement passées en occident par la diffusion des doctrines des Cathares. Il est également très notable, ajouterons-nous,

que Dante ne fait nulle part la moindre allusion aux Cathares, alors qu'il lui aurait été facile de les damner, aussi bien que Farinata Degli Uberti, Frédéric II, ou le pape Anastase II. Ce silence général, sur une hérésie alors si répandue, constitue un petit mystère; et il serait intéressant de constater que les plus fidèles catholiques du siècle durent quelque chose à ces doctrines importées d'Orient.

— L'asemblée publique tenue par la *R. Accademia della Crusca, per la lingua d'Italia* le 11 janvier 1920, a entendu un important rapport du secrétaire, le sénateur Guido Mazzoni, où sont commémorées quelques personnalités éminentes appartenant à l'Académie, P. Villari, R. Fornaciari, O. Bacci, E. Monaci, décédés en 1917 et 1918 (rapport imprimé à Florence, tip. Galileiana, 1920).

— M. Giuseppe Urbano publie *Una lettera inedita di Terenzio Mamiani a Domenico Urbano* (*Sulla questione romana*), à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'entrée des Italiens à Rome, le 20 septembre 1870 (Naples, A. Morano, 1920, 10 pages). La lettre est datée d'Athènes, 22 juillet 1862; c'est un intéressant témoignage du zèle avec lequel une partie au moins du monde catholique italien travaillait à la chute du pouvoir temporel du pape, dont on attendait des merveilles : « Disfatto il potere temporale dei papi, l'Italia tornerà la più credente e la più cattolica di tutte le nazioni cristiane. »

— L'Université de Chicago inaugure une collection de volumes italiens à l'usage des débutants dans l'étude de cette langue, sous la direction de M. le prof. E. H. Wilkins (The University of Chicago italian series). Nous avons sous les yeux deux de ces petits volumes, 1920, d'une exécution matérielle très soignée. M. E. H. Wilkins publie lui-même un *First Italian book*, divisé en leçons d'un caractère très simple, d'une exposition parfaitement claire. Plus intéressante est l'édition de la comédie de G. Giacosa, *Tristi Amori*, avec une introduction de M. S. A. Smith, des notes et un vocabulaire de MM. R. Altrocchi et B. M. Woodbridge; ce ne sont pas les collaborateurs qui auront manqué pour mener à bien cette édition, en somme dépourvue de toute prétention scientifique. Mais là est justement le caractère de cette publication modeste, mais conduite avec un soin exemplaire : l'introduction révèle une information fort exacte de la carrière de Giacosa; les notes renferment nombre d'observations fines. Le choix de cette comédie comme texte scolaire ne surprendra que ceux qui la croiraient destinée à de jeunes enfants : elle s'adresse en réalité à des étudiants d'Université, qui sont pourtant novices au point de vue de la connaissance de l'italien. Ce sont là des conditions assez particulières, auxquelles le volume s'adapte fort bien.

— Dans un récent numéro de la revue *Atene e Roma* (aprile — sett. 1920), M. E. G. Parodi publie deux contributions qui serviront aux commentateurs de Dante pour illustrer l'épisode d'Ulysse, au chant XXVI de l'Enfer : c'est d'abord un article intitulé « L'Odissea nella poesia medievale » destiné à réfuter la thèse de F. Settegast (*Zeitschr. f. rom. Philol.* 1918) qui prétend que le moyen âge a dû connaître une traduction ou un résumé en latin de l'Odyssée; M. E. G. Parodi montre l'inutilité de cette hypothèse, et explique les plus remarquables similitudes avec l'Odyssée par les livres de Dictys et de Darès, par deux fables d'Hygin, par les passages célèbres de Cicéron, Virgile, Ovide. — Dans le même fascicule, le savant dantologue publie une fort élégante traduction, en hendécasyllabes non rimés, du poème de Tennyson sur *Ulysse*, poème dont l'inspiration dérive directement de Dante.

— Une nouvelle édition de l'*Epistolario* de Pietro Giordani est en préparation, par les soins de G. P. Clerici, sous les auspices de la « R. deputazione di Storia patria di Parma ». L'édition des œuvres de Giordani, publiée par A. Gussalli, en 14 volumes, ne contient qu'un choix, d'ailleurs très étendu, de lettres (un millier !). Le nouvel éditeur se plaint que ce choix ait été arbitraire et ait tenu compte de considérations qui ne sont plus de mise. Mais en même temps, il déclare qu'une publication complète de toutes les lettres de Giordani, conservées dans les archives publiques et privées, serait quelque chose de « monstrueux »; il faudra donc encore faire un choix : « on exclura résolument le bavardage, l'inutile, le superflu, même quand ils remplissent des lettres entières », et cela demeure un peu inquiétant, nous entendons bien que le choix sera infiniment plus large — on prévoit au moins trente volumes —, mais enfin rien ne garantit que les exclusions prononcées par le nouvel éditeur doivent être tenues pour définitives. Quoi qu'il en soit, il est certain que ce recueil des lettres d'un des Italiens qui ont joué un des rôles les plus en vue au début du XIX^e siècle, et qui embrassera la période qui va de 1793 à 1848, renfermera des documents de premier ordre pour la connaissance de l'histoire d'Italie pendant cette période décisive du Risorgimento.

— La *Rassegna* de 1920 (num. 1-2, p. 125-129) reproduit une brève et courtoise polémique qui s'est engagée, au sujet de l'Académie de la Crusca, dans le journal *La Perseveranza* de juin 1919, entre deux professeurs florentins, l'excellent humaniste E. Pistelli, adversaire de la vieille académie, et G. Volpi, un des quatre « compilatori » chargés du travail du dictionnaire. Les critiques du premier portent principalement sur la lenteur avec laquelle se poursuit la 5^e édition du *Vocabolario*, et sur certaines bévues commises par un des anciens grands dignitaires de l'Académie, depuis longtemps décédé, G. Rigutini, dans des dictionnaires, il faut le dire, qu'il a publiés sous son nom et non pour le compte de la Crusca. La défense de G. Volpi à ces critiques était assez facile : il faudrait citer des sottises

tirées du dictionnaire même de la Crusca; mais il reste d'accord qu'une organisation meilleure et des encouragements plus substantiels permettraient à l'académie de fournir un rendement plus appréciable. En guise de conclusion, Achille Pellizzari a joint à ces articles quelques pages dans lesquelles il trace, à grands traits, un vaste programme de toutes les excellentes choses que l'Académie pourrait entreprendre une fois la cinquième édition du dictionnaire terminée. Il a raison de dire que les besoins de la philologie moderne imposent à une société savante comme la Crusca le devoir de se renouveler; la besogne ne manque pas.

— « Dans l'intention d'encourager en France la connaissance de l'Italie moderne, il est fondé un prix annuel de 4.000 fr., qui portera le nom de « Prix du Capitole ».

Ce prix sera décerné au meilleur ouvrage d'un auteur français, paru dans les douze mois précédents (paru depuis le 1er août 1914 pour la première année) qui sera de nature à mettre en grande lumière l'intelligence et l'énergie de l'Italie renouvelée, que ce soit au point de vue philosophique, littéraire, politique, artistique, militaire ou social. Le sujet de l'ouvrage ne devra pas être antérieur au Risorgimento. Si aucun ouvrage ne semblait digne de mériter le prix, l'attribution de celui-ci serait reportée à l'année suivante.

L'attribution du prix sera faite par les soins du Comité Italien du Cercle interallié.

Une fois par mois, le Comité, qui s'adjoindra en cette circonstance, les compétences nécessaires, se réunira au Cercle interallié. Là seront présentées et discutées, les candidatures au prix.

Au mois de décembre, enfin, lors d'une réunion à laquelle seront seuls conviés les membres du Comité Italien, on décernera définitivement le prix après discussion et vote.

A partir de 1921, la date choisie pour l'attribution du prix sera le mois de mai.

Le vote par correspondance est admis. »

(Circulaire communiquée par le Comité italien du Cercle interallié; le duc de Camastra, président.)

Le Gérant : F. GAULTIER.

ANGERS. — IMPRIMERIE F. GAULTIER.

« Fêtes Vénitiennes »

C'est le titre d'un tableau célèbre de Watteau, l'un des plus beaux de la collection de M. de Jullienne, popularisé par la gravure de Laurent Cars, présentement au Musée d'Édimbourg. C'est aussi, à un détail orthographique près, le titre d'un ballet, chanté et dansé, de Danchet pour les paroles, de Campra pour la musique, représenté à Paris sur la scène de l'Opéra en 1710[1]. Cette dénomination identique de deux œuvres contemporaines est-elle fortuite, ou marque-t-elle un lien de parenté entre l'une et l'autre? Pour préciser davantage, Watteau, qui a puisé dans la Comédie italienne et plus généralement dans le théâtre tant de motifs, soit de dessins, soit de tableaux, s'est-il, en peignant les *Fêtes vénitiennes*, souvenu et plus ou moins inspiré du ballet vénitien de Danchet et de Campra?

Ceux des historiens du grand artiste qui se sont posé la question — ils ne sont pas nombreux — n'y ont point donné de réponse concordante. Louis de Fourcaud, à qui revient le mérite d'avoir retrouvé dans un épisode secondaire de la comédie les *Trois cousines*, de Dancourt, la donnée très précise de l'*Embarquement pour Cythère*, ne découvre dans le livret de Danchet rien qui rappelle de près ou de loin le tableau des *Fêtes vénitiennes*[2]. Virgile Josz, au contraire, n'hésite pas à identifier les

1. *Les Festes vénitiennes, Ballet mis en musique par Monsieur Campra, et représenté pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardy dix-septième juin 1710. — A Paris, chez Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique, rue Saint-Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. MDCCX. Avec Privilège du Roy.* Partition in-4° oblong.

Le livret du ballet, portant à la fois le nom de Danchet et celui de Campra, figure au tome X du *Recueil général des Opéras* (Ballard, 1714).

2. De Fourcaud, *Antoine Watteau, scènes et figures théâtrales* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XV, 1904, p. 201-202).

deux personnages principaux de la composition de Watteau avec les deux protagonistes de l'un des intermèdes du ballet[1]. La question n'est pas de pure curiosité : elle touche à l'essence même du génie de Watteau, et c'est là, s'il en fut jamais, une question capitale.

Rappelons d'abord quelques faits et quelques dates.

La première représentation des *Fêtes vénitiennes* eut lieu à l'Opéra le 17 juin 1710. Le succès en fut immédiat, retentissant, prolongé : plus de cinquante représentations en moins de six mois; des reprises en 1713, en 1721, en 1731 ; on les jouait encore cinquante ans après leur apparition. Le tableau de Watteau, comme beaucoup de peintures du maître, est de date incertaine. Mais, tant par le choix du sujet que par l'exécution, il se rapporte de toute évidence à la période de plein épanouissement de son talent, c'est-à-dire aux dix dernières années de sa vie : il est mort à trente-sept ans, en 1721. La gravure de ce tableau, faite par Cars pour le compte et sous les yeux de Jullienne, ami intime de Watteau et premier possesseur de l'œuvre, porte en toutes lettres, en français et en latin, le titre sous lequel elle est universellement connue : *Fêtes vénitiennes, Festa veneta*. La peinture elle-même est encore désignée sous ce titre en 1767, au catalogue de la vente posthume de Jullienne, et elle le conserve sur celui de la vente Randon de Boisset en 1777.

L'existence de Watteau s'est partagée entre trois résidences : Valenciennes, Londres, Paris. Dans sa ville natale, où s'écoulèrent obscurément ses dix-huit premières années, il fit en 1711 un séjour de quelques mois. Parti pour l'Angleterre en 1719, il y resta moins d'un an, éprouvé par le climat, miné par la phtisie. Débarqué à Paris, en 1702, c'est à Paris qu'il a cherché et trouvé sa voie ; à Paris, dans quelques coins de campagne ou dans quelques résidences aristocratiques des environs de Paris que s'est formée, documentée et affirmée dans toute sa pléni-

1. Virgile Josz, *Watteau, mœurs du XVIII*e *siècle*, 2e édition. Paris, 1903, p. 317-318.

Cliché Hanfstaengl.

FÊTES VÉNITIENNES
d'après le tableau de la « Galerie Nationale » d'Edimbourg.

tude sa personnalité d'artiste. Watteau n'a jamais été ni à Venise, ni en Italie. Est-ce un bien, est-ce un mal : son désir d'être nommé pensionnaire du roi à Rome n'a pas été exaucé. Il a connu l'art italien à travers l'art de Rubens, ce flamand italianisant qui, comme lui, a gardé intactes toutes les qualités distinctives de sa race. Il l'a connu à travers l'art français, qui depuis deux siècles en était tout pénétré. Il a connu les maîtres italiens eux-mêmes et pris contact avec leurs œuvres en visitant, à titre de collaborateur d'Audran, les collections royales au Luxembourg, en fréquentant les boutiques des marchands Sirois et Gersaint, ses amis, en étudiant, sur le tard, les trésors d'art que le banquier Crozat, dont il était le familier, rapporta d'Italie en 1715. Il a connu et fréquenté à son retour de Londres la pastelliste vénitienne Rosalba Carriera, qui fit un séjour pro longé à Paris en 1720, et celle-ci, toute débordée qu'elle était de commandes, tint à honneur de dessiner son portrait. Flamand d'origine, son admiration pour le grand coloriste et décorateur Rubens devait naturellement rejaillir sur les maîtres de l'École vénitienne, qui, après avoir été ceux de son maître préféré, sont, dans la mesure où ils pouvaient l'être, devenus les siens. Il s'est assimilé la souplesse et le moelleux de leur dessin, la richesse de leur coloris, la splendeur de leurs carnations. Mais ces maîtres de la grande peinture décorative, qu'il faut avoir vus à Venise même, Watteau ne les y a point vus. Entre ses fonds d'architecture et ceux de Paul Véronèse, entre les guirlandes d'amours de l'*Embarquement pour Cythère* et celles de l'*Enlèvement d'Europe* au Palais des Doges, il peut y avoir des analogies : il n'existe aucun lien de filiation.

Il n'a de même connu pendant longtemps le théâtre italien que de façon indirecte, *di riverbero*, pour employer une expres sion italienne qui s'applique parfaitement à son cas. Les comédiens italiens authentiques, ceux de l'Hôtel de Bourgogne avaient été expulsés de leur théâtre en 1697, pour quelques plaisanteries un peu risquées sur la toute puissante M^me^ de Maintenon. Ils ne reparurent sur la scène parisienne qu'après la mort

du grand roi, en 1716, trois ans avant le départ de l'artiste pour Londres, cinq ans avant sa mort. Mais Watteau avait pu voir dans l'atelier de Gillot, où il fit son apprentissage, des silhouettes de comédiens, des scènes de comédie dessinées, peintes ou gravées d'après nature. Pas n'était besoin de la présence des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne pour lier connaissance avec les fameux masques de la Comédie de l'art. Arlequin, Scapin et Pierrot, Gilles et Scaramouche, Sganarelle et Mezzetin, Léandre et Isabelle, Colombine, Francisquine, tous les personnages masqués et non masqués de cette comédie si populaire étaient demeurés en France et en quelque sorte naturalisés sur nos théâtres. Sans être fin lettré ni grand connaisseur en musique, Watteau avait un profond attrait pour les spectacles. Tout l'intéressait : les arlequinades de la Foire comme le répertoire des comédiens du Roi, les concerts de musique et les spectacles improvisés de Crozat comme les magnificences scéniques de l'Opéra. Il fut en relations avec Le Sage, avec Pelegrin, avec Antoine de La Roque, dessina les portraits de Charlotte Desmares, de Poisson, de La Thorillière, de Constantini. La majeure et la meilleure partie de son œuvre consiste en représentations plus ou moins idéalisées de types de comédiens et de scènes de théâtre.

Non seulement rien ne s'oppose à ce que Watteau ait connu, goûté, mis à profit le ballet des *Fêtes vénitiennes*, mais toutes les vraisemblances historiques sont pour qu'il l'ait fait.

Examinons maintenant d'un peu près l'une et l'autre des deux œuvres.

Un coin de parc. A droite[1], un mur circulaire se terminant par un socle carré surmonté d'un grand vase. Sur le mur une fontaine jaillissante sculptée dans la pierre et une naïade de marbre couchée. A gauche, dans l'écartement de deux grands arbres dont les branchages supérieurs se rejoignent, une échappée de vue sur la campagne. Dans ce poétique décor sont ras-

1. Nous nous plaçons en face du tableau lui-même. La disposition est en sens inverse sur la gravure de Cars.

FÊTES VÉNITIENNES
d'après la gravure de Laurent Cars.

semblés dix-huit personnages. Treize d'entre eux, assis négligemment par petits groupes à terre ou sur des bancs, conversent ou regardent. Debout, au fond, un cavalier coiffé d'un chapeau et une dame tête nue semblent interrompre leur conversation pour se retourner et suivre des yeux la danse des deux personnages principaux du tableau : une jeune femme d'une suprême élégance soulevant de ses doigts légers les deux côtés de sa robe de satin qui, tendue, laisse à découvert la pointe d'un mutin petit pied; un danseur de costume exotique, culotte ample, long et large manteau que les coudes écartés maintiennent à demi flottant, couvre-chef de forme montante, plus voisin du bonnet de fourrure en usage dans les pays du Nord que du turban à l'orientale.

Rien de vénitien dans le cadre de cette composition. Rien ou bien peu de chose de positivement italien dans les personnages. Il faut y regarder à deux fois pour discerner les grelots d'un Arlequin vu de dos, le bonnet aplati d'un ou deux Mezzetins. Ce qui frappe dans le tableau, ce qui sort réellement de l'ordinaire, c'est l'accoutrement du danseur. Les couleurs rouge, jaune et pourpre des étoffes de son vêtement tranchent sur les tonalités douces, le blanc et le bleu, qui dominent dans le vêtement de la danseuse. La coupe singulière de sa veste et de son manteau, la figure même du personnage, son nez fortement arqué, contrastent, par leur étrangeté, avec la forme classique des costumes, les physionomies régulières et calmes de l'entourage. La scène, si elle n'est ni vénitienne, ni même italienne, n'en a pas moins l'aspect d'une scène de théâtre, et dans ce genre, elle est plus qu'une paysannerie ou qu'une « scène champêtre », comme la qualifie assez improprement, en la dépossédant de son titre originaire, le catalogue du Musée d'Édimbourg[1]. Le décor est un parc de château. Les personnages, à

1. *Catalogue of the National Gallery of Scotland, Edinburgh*, 43[d] edition. Edimbourg, 1912, n° 55 (p. 93). Ce catalogue nous apprend que le tableau des *Fêtes vénitiennes* fut légué au musée d'Edimbourg en 1861, avec un certain nombre de peintures de l'Ecole française, par lady Murray. Les Murray d'Henderland la tenaient du major-général Ramsay, fils du peintre écossais Allan

part le danseur étranger et le paysan jouant de la cornemuse, ont, sous leurs habits de théâtre, l'air de grands seigneurs, tout au moins la distinction et l'élégance de citadins échappés de la ville.

Le port de Venise, la place Saint-Marc, une salle de bal dans un palais, le parterre et la scène d'un théâtre, une « redoute » (*ridotto*) ou maison de jeu; des mariniers, des saltimbanques, des bohémiens disant la bonne aventure; un maître de danse, un maître de musique; des chanteurs, des danseurs, des joueurs, des masques; Héraclite et Démocrite, Arlequin et Colombine, le Carnaval et la Folie; quatre ou cinq épisodes galants ayant pour héroïnes de jolies filles de la lagune, pour héros tantôt un docteur vénitien, tantôt un gentilhomme français, tantôt un prince polonais, tantôt un seigneur napolitain, sans autre liaison entre eux que le cadre vénitien dans lequel ils se succèdent : voilà le livret de Danchet. Il est, comme intrigue, comme sentiments, comme poésie, d'une banalité dont on aurait tort de lui faire un crime : c'est le cas de tous les autres ballets en vogue à pareille époque, *Fêtes galantes*, *Europe galante*, *Indes galantes*, *Carnaval de Venise*, etc. Abdiquant toute prétention littéraire, le librettiste s'y efface humblement devant le décorateur, le musicien, les acteurs. Le public le tient quitte du reste.

Où trouver dans cet assemblage disparate les traces de la composition de Watteau? Dans le décor? Les parcs donnant sur la campagne n'abondent pas à Venise, et Danchet n'en a

Ramsay (1713-1784). Du côté français, diverses annotations manuscrites aux catalogues du temps nous apprennent que le tableau, payé 2.615 livres en 1767 à la vente de Jullienne, fut revendu 2.999 livres à la vente Randon de Boisset en 1777, à un acquéreur du nom de Lecornu. Quand et comment l'œuvre passa-t-elle de France en Angleterre? Nous l'ignorons. Mais à la vente Clos, en 1812, figure encore un tableau de Watteau intitulé *Fêtes vénitiennes*, ainsi décrit : « Une fête champêtre auprès d'une fontaine surmontée de la statue d'une Naïade, 18 figures. » Était-ce une réplique? L'original n'aurait-il été acheté par le major général Ramsay qu'après cette date? Le prix d'adjudication à la vente Clos est de 399 francs, chiffre dérisoire. Mais la vente a lieu sous le premier Empire, sous le règne du tout puissant peintre David, au temps où les élèves du terrible chef d'école croyaient faire œuvre méritoire en criblant de boulettes de pain l'*Embarquement pour Cythère*.

Personnage exotique dansant : étude pour les *Fêtes vénitiennes*.
(*Figures de différents caractères*, planche 271).

point mis dans sa pièce. Dans les personnages? Alamir, prince polonais, en qui Virgile Josz a cru reconnaître le personnage exotique des *Fêtes vénitiennes* de Watteau, et Iphise, sa gracieuse partenaire, remplissent dans le ballet des rôles chantés, non dansés. Dans l'intermède du Bal où ils figurent, Alamir est un soupirant qui cache son titre de prince pour éprouver l'amour de celle qu'il aime; Iphise est une sentimentale personne, qui roucoule alternativement des airs français et italiens et ne se soucie guère de battre des entrechats. Quant aux quinze ou seize personnages formant autour d'eux des groupes sympathiques, on en cherche vainement l'équivalent dans les ensembles et dans les chœurs du ballet.

Vraisemblance d'un côté, invraisemblance de l'autre : comment sortir de l'impasse? Si Watteau était ce que ses contemporains ont regretté qu'il ne fût pas, un peintre d'histoire, si son ambition se bornait à représenter sur sa toile un fait réel ou à illustrer une fiction, la difficulté serait, en effet, insoluble Mais Watteau est Watteau. Son tempérament, ses habitudes de composition, sa façon toute particulière de traiter un sujet plastique qu'il s'approprie font que ce qui déroute chez un autre devient au contraire chez lui parfaitement explicable.

Watteau n'a pas toujours été le peintre de ces créations fantaisistes connues de son temps déjà, sous le nom, qui n'est pas de lui, de « Fêtes galantes ». Sans parler de ses mythologies. de ses arabesques, de ses portraits, avant de matérialiser le monde de ses rêves, il a, chose assez rare pour l'époque, peint des tableaux réalistes, scènes militaires, scènes populaires. On a beaucoup disserté sur les antécédents, littéraires ou figurés, de l'*Embarquement pour Cythère*. Hier encore, après les Goncourt, après Séailles, après Virgile Josz, après de Fourcaud, M. Louis Gillet, dans l'une de ses quatre conférences sur Watteau[1] d'une analyse si fine, d'une érudition si solide, d'une forme

1. L. Gillet, *Le second centenaire de Watteau* (*Revue de la Semaine*, nos des 4, 11, 18 et 25 mars 1921). La seconde de ces conférences est spécialement consacrée aux Fêtes galantes et à l'Embarquement pour Cythère.

littéraire si brillante, nous a fait assister je ne dirai pas à la génération spontanée, mais bien plutôt à l'enfantement lent et laborieux du chef-d'œuvre. Depuis la découverte de de Fourcaud, retrouvant l'idée première du tableau (combien rudimentaire et lointaine!) dans une comédie de Dancourt, on n'a guère cependant apporté d'élément objectif au débat. Si j'y reviens incidemment, après tant de critiques autorisés, c'est qu'en ajoutant aux faits connus un ou deux faits précis et ignorés, je compte trouver un acheminement vers la solution de l'énigme des *Fêtes vénitiennes*.

Il existe de Watteau une œuvre de début, un tableautin connu au moins par sa gravure[1], intitulé le *Départ pour les Isles*. Il faut partir de cette œuvre antérieure et inférieure pour mesurer le chemin parcouru par l'artiste, pour retrouver la forme primitive, pour suivre le développement graduel et la transfiguration progressive d'un thème originairement vulgaire, pour ne pas dire plus. Le *Départ pour les Isles*, essai d'un goût douteux d'un auteur qui cherche sa voie, nous montre déjà trois couples, trois filles qu'accompagnent l'une un juge, l'autre un soldat, la troisième une vieille matrone, et qui se dirigent vers la mer. L'effarement qui se lit sur les visages de ces devancières de Manon Lescaut en partance pour les colonies, le sourire équivoque des gardes qui les escortent, disent assez le genre de voyage que les trois couples vont entreprendre.

L'élément littéraire révélé par de Fourcaud intervenant ici, va permettre à l'artiste de relever sa donnée. Par une prudence peut être excessive, de Fourcaud s'est borné à rechercher les affinités existant entre l'intermède final des *Trois cousines* et l'*Embarquement*. Il aurait pu étendre son enquête à la comédie tout entière, mieux encore, à toutes les comédies de Dancourt. Il aurait découvert dans ce théâtre, particulièrement cher

1. Cette gravure, médiocre, est de Dupin. Elle ne figure point dans l'Œuvre de Watteau publié par Jullienne.

à Watteau, plus d'un élément pittoresque qui a passé dans l'œuvre du peintre. Il y aurait retrouvé ce fonds de douce et facile philosophie qui est celle même des Fêtes galantes. Pour ne parler que des *Trois cousines*, chacun des intermèdes de cette comédie contient un motif fréquemment repris au théâtre, et traité séparément par Watteau. Le premier intermède, celui des villageois vêtus en meuniers et en meunières, où

... d'une danse légère,
En blanc escarpin
Thibaut, avec sa commère,
Foule le sainfoin,

s'apparente tout naturellement avec la *Danse paysanne* ; le second, celui des Bohémiens et Bohémiennes, prédisant

... amant chéri
A jeune fille, en mariage,
A veuve lasse du veuvage
Nouveau mari,

avec son fameux refrain :

La bonne aventure, oh gai !
La bonne aventure !

est l'antécédent tout indiqué de la *Diseuse d'aventure*. Quant au troisième intermède, celui des garçons et des filles du village « vêtus en pèlerins et pèlerines et se disposant à faire voyage au temple de l'Amour », il trouve sa contre-partie, non pas encore dans l'*Embarquement*, mais d'abord dans les croquis à l'eau-forte représentant quelques interprètes de la comédie, puis dans le tableau : l'*Isle de Cythère*. Dans chacune de ces trois compositions, tout en se laissant aller à sa fantaisie imaginative, l'artiste garde encore une note semi-réelle, et ne s'éloigne pas trop de la donnée de Dancourt. Dans la troisième, notamment, les pèlerins et pèlerines sont disposés les uns à côté des autres, suivant une ligne horizontale, au centre et sur la

droite du tableau, tels sans doute qu'ils apparaissaient sur la scène au moment de s'embarquer. Les groupes d'amours introduits par le peintre poète sont placés sur la gauche, soit au fond, soit dans le ciel, soit sur la proue de l'embarcation, et font en quelque sorte bande à part, ne se mêlant que très discrèement à la scène principale.

Watteau ne s'en tient pas là. Un cadre trop étroit, un épisode trop précis le gênent. Dans le royaume de la fantaisie où il s'est engagé, il éprouve le besoin de voler de ses propres ailes. Sur un brimborion de thème, sur la simple réminiscence d'un menu détail scénique, il brode, invente, poétise, subtilise. Et voici que de la comédie de Dancourt sort la jolie composition des *Deux Cousines*, où, de paysannes transformées en grandes dames, Louison et Marotte devisent en compagnie de Blaise devenu lui-même grand seigneur, non plus chez la meunière de Créteil, mais sur la terrasse d'un magnifique parc. Et voici que, pour se rendre digne de l'Académie à qui elle est destinée, la scène de l'*Embarquement*, elle aussi, se rehausse et prend une ampleur inattendue. La volonté créatrice de l'artiste y est sans doute pour beaucoup ; mais les circonstances, elles aussi, ont singulièrement secondé son effort. Un nouvel élément, d'ordre littéraire et scénique comme la paysannerie de Dancourt, s'apparente au moins aussi étroitement qu'elle et en tout cas conjointement avec elle à l'*Embarquement pour Cythère*. Cet élément, dont l'importance et même l'existence ont échappé à la sagacité des chercheurs, c'est la comédie-ballet *la Vénitienne*, de La Mothe et La Barre, représentée à l'Académie royale de musique en 1705. Nous ne sommes plus ici sur un théâtre de comédie, mais en plein décor d'opéra. Nous assistons non pas à une scène banale d'embarquement comme il s'en trouve dans mainte pièce du vieux répertoire, mais à un véritable embarquement pour Cythère différent de celui de Dancourt, bien que tout aussi caractéristique, et qui se passe cette fois entre gens de qualité, dans un cadre idéal, à Venise, la cité du rêve, de la galanterie et de l'amour.

Jeune femme dansant : étude pour les *Fêtes vénitiennes.*
(*Figures de différents caractères*, planche 74).

Que pour Cythère
Chacun vienne s'embarquer;
Pour être heureux il faut risquer.
Quand on sait plaire,
Jamais le vent n'est contraire,..

Au plus aimable voyage
L'amour veut vous engager,
Ce Dieu commande à l'orage
Vous voguerez sans danger.

Il est cent douceurs qu'on goûte
Dans l'espoir d'un plus doux sort ;
Et les plaisirs de la route
Valent presque ceux du port.

Donnez-nous des jours fortunés
Régnez, tendres zéphirs, régnez seuls sur les ondes,
Que dans leurs cavernes profondes
Tous les vents orageux demeurent enchaînés ! [1]

La tradition veut que Watteau, soit en arrivant à Paris, soit plus tard, quand il demeurait chez Gillot, ait travaillé à l'Opéra comme peintre de décors. Si le hasard l'a fait assister à une représentation de la *Vénitienne*, si, de près ou de loin, il lui a été donné de collaborer à la mise en scène de cette pièce, quelle matière suggestive pour lui, quel heureux complément de la comédie de Dancourt, quelle préface au futur *Embarquement pour Cythère* !

Hâtons-nous de dire que ce n'est là qu'une hypothèse, dont a vraisemblance ne diminue en rien l'originalité du maître, mais jette une singulière lumière sur le mystère de la préparation de ses œuvres. Au surplus, quel que soit l'effort, le résultat demeure. L'artiste a refondu sa donnée, retravaillé ses parties, fusionné les éléments séparés dans sa composition primitive, disposé son tableau, paysage et accessoires, amours et personnages, suivant un ensemble harmonieux de lignes infléchies, revêtant le tout d'une gamme de couleurs à la fois tendres et chaudes, discrètes et éclatantes. Parti du réel, il

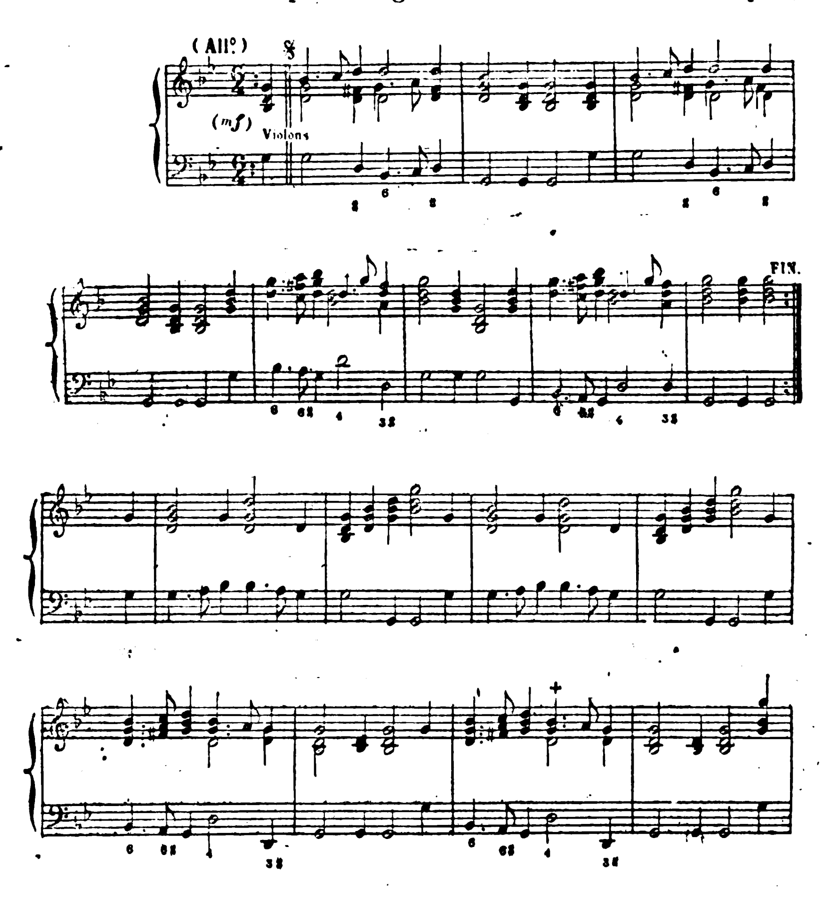
1. *La Vénitienne, comédie ballet, representée par l'Académie royale de musique l'an 1705. Les paroles de M. de la Mothe. La musique de M. de la Barre. LXIV. Opera* (*Recueil général des Opera* (sic)... tome huitième. (Paris, Ballard, 1706).

s'est élevé aux plus hauts sommets de l'idéal. Réaliste parce qu'observateur, idéaliste parce que créateur, il a sa façon à lui d'idéaliser la matière qu'il traite. Son idéalisme est fait d'une série de transpositions caractéristiques dans les décors, dans les sujets, dans les personnages. Décors de théâtre, devenus de pittoresques fonds de tableaux : paysages composites dont chaque élément pris à part est calqué sur nature, et qu'anime un souffle de vivifiante poésie. Scènes et personnages de théâtre, étudiés comme tels dans leurs jeux de physionomie, leurs gestes, leurs attitudes, leurs mains, leurs coiffures, leurs costumes, puis transportés de la scène dans le rêve, de la demi-réalité dans la féerie, vivants malgré cela, parce que tout en eux est notation scrupuleuse et interprétation merveilleuse de la vie. Ajoutez à cela cette émotion contenue que l'artiste a su communiquer aux hommes et aux choses, cette émotion si étrangère à son temps et si voisine du nôtre, qui fait de l'œuvre en apparence très peu consistante de Watteau, la plus vraiment poétique du siècle et la plus poétiquement vraie.

Si l'artiste, en pleine possession de ses moyens, en est arrivé à un tel pouvoir d' « idéalisation » des scènes qu'il représente, c'était un jeu pour lui de fixer sur la toile, avec sa liberté coutumière, un minuscule épisode du ballet des *Fêtes vénitiennes* dont le souvenir était resté dans sa mémoire. Par une série de transpositions analogues à celles des *Deux cousines* et de l'*Embarquement pour Cythère*, le palais vénitien de l'intermède du Bal est devenu un parc à la française, une mascarade s'est changée en une assemblée galante, un duo sentimental a fait place à un pas de deux.

Que reste-il du ballet de Danchet et de Campra dans le tableau de Watteau ? Une robe de satin, peut-être, tout au moins un costume masculin et une coiffure exotiques, non d'un « Turc » mais plutôt d'un « Slave » d'opéra, de quelque prince polonais comme il s'en rencontre précisément un dans la pièce en la personne d'Alamir. Il reste une scène de danse à deux personnages telle que l'artiste en a si souvent traité dans

Jeune femme assise : étude pour les *Fêtes vénitiennes*.
(*Figures de différents caractères*, planche 259).

l'*Amour au théâtre français*, la *Contredanse*, la *Danse paysane*, la *Musette*, le *Plaisir pastoral*, les *Plaisirs du bal*.... Il reste, si j'osais préciser encore davantage, — puisque l'œuvre de Watteau, est, à tant d'égards, d'inspiration musicale, — cette forlane, danse originaire du Frioul c'est-à-dire presque vénitienne, qui se trouve être le point culminant de l'intermède du Bal et l'une des plus originales inventions de Campra;

cette forlane, dont la ligne mélodique se déroule, ondoyante, sur un balancement rythmique uniforme et sur une tonalité mineure intentionnellement persistante; cette forlane qui, dansée par Balon et par Mlle Prévost, faisait les délices du

public d'alors, c'est-à-dire de Watteau, de Crozat, de Jullienne; cette forlane qui pourrait bien être l'idée première, le commentaire chorégraphique autant que musical des *Fêtes vénitiennes* de Watteau.....[1]

A tout prendre, le peintre ne paraît pas plus distant de son point de départ dans les *Fêtes vénitiennes* qu'il ne l'était dans les *Deux cousines*, sinon dans l'*Embarquement pour Cythère*. Dans l'un et l'autre cas, il a en quelque sorte recréé sa matière, reconstruit de toutes pièces la donnée théâtrale d'où il était parti.

On s'étonnera peut-être que Watteau, s'écartant à ce point de sa donnée, ait cru bon d'en garder le titre. On se demandera si ce titre émane bien de lui; si, dans la plupart de ses tableaux, le titre et l'œuvre ont quelque chose à faire l'un avec l'autre; si ces étiquettes pittoresques n'ont pas été fabriquées après coup par certain marchand d'estampes, moins soucieux d'exactitude que désireux d'amorcer la clientèle et d'écouler sa marchandise.....

Gardons-nous d'exagérations faciles. N'oublions pas qu'ici le marchand d'estampes, ce n'est pas simplement Chéreau, « graveur du Roy, rue Saint-Jacques, aux deux pilliers d'or », ou sa veuve, ou quelque autre. C'est Jullienne lui-même, M. de Jullienne, « conseiller et amateur » de l'Académie royale de peinture et de sculpture », qui a voué à Watteau un véritable culte, qui s'est fait peindre tantôt en campagnie de Watteau, tantôt tenant en main son portrait, qui a pris l'initiative, assumé la direction, lancé le prospectus et fait libéralement tous les frais de la publication de l'Œuvre de Watteau[2]. N'ou-

1. Nous empruntons cette citation musicale à l'excellente transcription de Campra faite par Alexandre Guilmant pour la collection des *Chefs-d'œuvre de l'Opéra français*, publiée par l'éditeur Michaelis.

2. Les quatre volumes de l'*Œuvre d'Antoine Watteau, peintre du roy en son Académie roïale de peinture et de sculpture...* et des *Figures de différents caractères, de paysages et d'études dessinées d'après nature*, tirés a cent exemplaires en premières épreuves et publiés en 1735, ont été mis en souscription par Jullienne lui-même au prix de 500 livres.

Jeune femme assise : étude pour les *Fêtes vénitiennes.*
(*Figures de différents caractères*, planche 201).

blions pas non plus que, quel que soit l'auteur des titres donnés aux gravures, la question de l'origine des *Fêtes vénitiennes* et de leur interprétation reste entière.

Il n'est pas douteux que certaines peintures dont le sujet est nettement défini ont dû jaillir pour ainsi dire toutes nommées du cerveau de l'artiste. C'est le cas de ses tableaux réalistes, l'*Enseigne*, le *Départ des Comédiens italiens*, l'*Escorte d'équipages*; de ses mythologies, l'*Antiope*, le *Triomphe de Cérès*, l'*Amour désarmé*, de ses portraits.

Il n'en est pas tout à fait de même de ce genre de compositions, la partie la plus délicate et la plus personnelle de son œuvre, qu'on nomme les « Fêtes galantes » : groupes de musiciens, groupes de danseurs, réunions et conversations de personnages de théâtre dans un décor de théâtre. Si le sens général de telles compositions se dégage sans trop de peine, le sens particulier, les nuances infinies par lesquelles se différencient des œuvres de même caractère sont difficiles à discerner, et quelques éclaircissements fournis par l'auteur viendraient, en plus d'un cas, fort à propos.

Mais Watteau a-t-il songé à donner un nom à chacune de ses Fêtes galantes? L'imprécision, qui fait l'un des charmes de telles œuvres, n'existait-elle pas déjà dans la conception de l'artiste, comme elle existe dans notre vision? Le monde de ses rêves, la poésie qui l'enveloppe, le parfum qui s'en dégage, tout cela ne se dissiperait-il pas comme une fumée si l'artiste s'emprisonnait d'avance dans une formule et suivait un plan trop arrêté? Il est vrai que si Watteau s'en est passé pour inventer et pour peindre, il lui était loisible d'imaginer semblable formule après coup, pour rendre plus intelligible ou plus reconnaissable une œuvre terminée. L'a-t-il fait?

Certains tableaux, l'*Amour au théâtre italien*, l'*Amour au théâtre français*, l'*Embarquement pour Cythère* ont été visiblement construits sur un motif préalable. Les concevoir pour l'artiste, c'était déjà les nommer. Le titre de *Pèlerinage à l'Isle de Cythère* fut remis à l'Académie en 1712, bien avant que

l'œuvre fût commencée[1]. Tout au contraire la donnée de certaines compositions est sinon obscure, du moins assez vague « J'ay reçu de Monseigneur le duc d'Orléans 260 livres pour un petit tableau qui représente un jardin avec huit figures » : te est le libellé bien peu explicite d'une quittance donnée par Watteau en 1719. Prenant exemple sur l'artiste, les rédacteurs des catalogues de ventes anciennes désignent de même ceux de ses tableaux dont le titre leur est inconnu par une description sommaire : « Sujets champêtres » (comtesse de Verrue, 1737); « Un Mezzetin et une femme se promenant dans un jardin » (chevalier de Grammont, 1775); « Scène galante où se trouve (*sic*) un Pierrot, un Arlequin, un Mezzetin et un Scaramouche en compagnie de deux femmes » (Bélizard, 1783).

Entre ces deux cas extrêmes, se place enfin celui, très fréquent, de peintures dont les titres ne sont connus que par la légende de leur gravure. C'est précisément le cas des *Fêtes vénitiennes*. Ces titres, les tiennent-elles de Watteau lui même, ou les ont-elles reçus après coup soit de leurs acquéreurs, soit de Jullienne leur éditeur?

Watteau n'était pas un érudit : il est certainement étranger à ces formules d'une latinité quelque peu prétentieuse, *Alter intentus* (le Lorgneur), *Urbanitatis cœtus* (Assemblée galante), *Occupat amplexu* (la Surprise), *Magna inter molles concordia* (l'Accord parfait)..., placées en regard des titres français de ses œuvres reproduites par la gravure.

Watteau, âme inquiète, tempérament maladif, était un artiste laborieux et indolent tout à la fois. Il observait et crayonnait sans cesse; il éprouvait de la lassitude, de l'énervement à peindre et, toujours mécontent de lui-même, n'était que trop porté, une œuvre à peine terminée, à s'en désintéresser. Surtout quand il s'agit d'œuvres secondaires, caprices fugitifs d'imagination auxquels il attachait peu de prix, on conçoit

1. On sait que l'Académie, en recevant l'œuvre en 1718, la baptisa du nom de *Fête galante*, et que le public, dès la mort de Watteau, y substitua celui, équivalent au premier, mais moins heureux et moins poétique d'*Embarquement pour Cythère*.

qu'il ait plus d'une fois négligé de les baptiser. En est-il ainsi des *Fêtes vénitiennes*, peinture savoureuse, d'une exécution si soignée, pour laquelle l'auteur a multiplié les dessins préparatoires, celui du personnage à bonnet fourré et à grand manteau, celui de la jeune femme en robe de satin, celui de plusieurs personnages secondaires[1]? Admettons que le titre de ce tableau, — et d'autres du même genre — ne soit point de Watteau. Comment Jullienne, son contemporain, son ami, son admirateur et son éditeur, en même temps qu'il lui élevait un splendide monument gravé, aurait-il de gaîté de cœur imposé aux chefs-d'œuvre qu'il faisait reproduire des désignations de fantaisie, énigmatiques pour le spectateur, étrangères sinon contraires à la pensée de l'auteur? Et de fait, les titres des estampes de l' « Œuvre d'Antoine Watteau » se distinguent non seulement par leur ingéniosité élégante, mais par leur propriété. Le tableau des *Fêtes vénitiennes*, ferait-il exception? C'est précisément le tableau de prédilection de Jullienne. Possesseur, du vivant de Watteau, d'un nombre considérable de peintures du maître, (nous les connaissons par la mention: *Du Cabinet de M. de Jullienne*, placée au bas de leur gravure), il en a peu à peu dépouillé sa galerie, dont les chefs-d'œuvre, quittant pour toujours leur pays d'origine, sont allés enrichir celles de souverains et de grands personnages étrangers. C'est ainsi que l'*Enseigne de Gersaint* et le second *Embarquement pour Cythère* ont pris le chemin du château de Potsdam. Quand le vieil ami de Watteau est mort en 1766, à quatre-vingts ans sonnés, il ne lui en restait plus que sept (dessins non compris). Or, de ces sept, le premier de la liste et le plus beau, c'est celui que le rédacteur du catalogue de sa vente, Rémy, peu prodigue de phrases louangeuses, décrit en ces termes:

« *Fêtes vénitiennes*, composées de dix-huit figures dans un paysage. Laurent Cars en a gravé une très belle estampe.

« Ce morceau est d'un ton de couleur argentine, et touché très spirituellement; les figures sont *sveltes* et expressives, les

1. *Figures de différents caractères*, planches 271, 74, 201, 252.

teintes conservées dans toute leur fraîcheur, ce qui le rend brillant et d'un parfait accord; sa distinction est toute particulière[1]. »

Fêtes vénitiennes : pour Rémy comme pour tout le XVIIIe siècle, telle est l'unique désignation de l'œuvre de Watteau. On ne lui connaît point d'autre nom; on n'en cherche ni n'en réclame point d'autre. Par quelle aberration d'esprit Jullienne aurait-il gratifié ce tableau, la perle de sa collection, d'un titre qui serait un non-sens? Tout porte bien plutôt à croire que, s'efforçant, comme il l'a toujours fait, d'entrer dans la pensée du maître, il aura, si Watteau lui-même n'a pris les devants, cherché et adopté pour caractériser son œuvre la formule la plus juste, le titre le plus significatif.

L'obscurité des mots « Fêtes vénitiennes » peut nous déconcerter, appliqués à un tableau où nous ne découvrons rien de vénitien. C'est qu'entre cette œuvre et nous se place une œuvre intermédiaire, vieille de deux cents ans, le ballet de Danchet et de Campra; c'est que, de la mise en scène de ce ballet, rien, par malheur, n'a survécu. Il n'en était pas de même pour les contemporains de Watteau. Un spectateur de l'Opéra devait alors aisément reconnaître dans cette peinture ce qui nous échappe aujourd'hui, tel détail de scène, telle ou telle figure de personnage empruntés au célèbre ballet. C'est ce détail, ce sont ces figures qui, soit pour Watteau, soit pour Jullienne, ont motivé l'appellation de *Fêtes vénitiennes* qu'elle a portée dès l'origine, qu'elle garde depuis deux siècles, et que jusqu'à plus ample informé le respect du maître nous fait un devoir de lui conserver.

Avril 1921.

Eugène Bouvy.

1. Pierre Rémy, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins et estampes, et autres effets curieux, après le décès de M. de Jullienne.* Paris, 1767, p. 100 et suiv.

La grande controverse de Rome et Avignon au XIVe siècle[1]

(Un document inédit)

(*Suite*).

Un français avait répondu à l'Apologie de Pétrarque. J'ai trouvé sa réponse sur les derniers feuillets d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale, de la première partie du xve siècle, lequel contient, après plusieurs œuvres de Lactance, tout un groupe d'écrits polémiques de Pétrarque. Ce groupe se termine par la discussion avec le Gallus anonymus, lequel est bien nommé par son nom *Johannes de Hisdinio*[2].

Tout à la fin du volume, profitant, comme il arrive, de l'espace qui restait libre, (la fin d'un feuillet et le *verso* du même, le *recto* et le *verso* d'un autre), une main autre a ajouté le texte que je publie. Cette autre main est assez maladroite, et guidée semble-t-il par un écrivain ignorant. L'auteur de la réplique est responsable assurément d'une faible latinité ; mais le copiste l'est pour sa part d'un certain nombre d'erreurs, — peut-être même de mots passés, — qui rendent la construction de plus d'une phrase impossible, et plus d'un sens douteux. Sa maladresse éclate par certains exemples frappants, comme par exemple la confusion du mot *pertinacia*, obstination, qui joue un grand rôle dans la discussion, et *pertinencia*, qui n'a rien à y voir. Pour un texte aussi mal établi, je n'avais naturellement qu'à le livrer au lecteur intégralement et tel qu'il était.

1. Voir page 1.
2. Il l'est encore dans deux autres MSS de la B. N. que Nolhac a jadis désignés : Lat. 14582 et 16232.

J'y ai supposé seulement une ponctuation qui y fait presqu'entièrement défaut, et qui suggère, jusqu'à nouvel ordre, l'intelligence du texte, telle que je l'ai conçue.

La date du document se limite entre celle de l'*Apologie* de Pétrarque (1er mars 1373) et celle où notre français put apprendre la mort du grand homme, lequel mourut, comme chacun sait, le 20 juillet 1374. Le document peut être des neuf derniers mois de 1373 ou des huit premiers de 1374.

Quel est l'auteur? Rien ne l'indique. L'éloge passionné de l'Université de Paris pourrait faire supposer un homme ayant quelque relation avec ce grand corps. Mais au cours de la discussion, le *studium parisiense* avait été déjà sur le tapis. Il est possible que le nouveau pamphlétaire ait voulu seulement répondre à ce que Pétrarque en avait dit, et c'est donc à Pétrarque personnellement que s'adresserait l'exclamation peu courtoise : « *Ne crepet romanus*, — puisse le romain n'en pas crever ! »

Aucune indication ne nous est donc donnée. Notre auteur est médiocrement cultivé, inférieur assurément à Jean de Hesdin. Il ne cite pas les auteurs latins, sauf une fois Salluste, dans un passage qui se trouve reproduit par saint Augustin. Il connaît bien l'Écriture Sainte. Les auteurs du moyen âge lui sont mieux connus que ceux de l'antiquité; comme Pétrarque avait cité Alain de Lille pour son *Anticlaudianus*, il va chercher un autre livre du même auteur le *De planctu naturæ*, pour en tirer d'ailleurs un rapprochement injurieux.

On est bien surpris de le trouver assez au courant de ce qui concerne Pétrarque lui-même, pour citer une de ses œuvres assez récentes, qui a rapport à une polémique vénitienne[1].

Il a sur Rome des renseignements assez directs, pour que l'on puisse se demander s'il n'y a point été lui-même récemment. Mais il a pu les recueillir de la bouche d'un des nombreux français qui fréquentaient Rome à cette époque.

1 *De sui ipsius et multorum ignorancia*, au sujet de la querelle avec les averroïstes (1368).

Quand on a vu les violences vraiment singulières où la colère a entraîné Pétrarque, on ne s'étonne pas d'en trouver ici la contre-partie. En pareille occasion, les injures, les injustices, les préjugés violents ne sont qu'une curiosité : le type du ton hyperbolique qui est usuel aux approches du grand schisme. Mais chemin faisant, et sans y penser, on peut recueillir dans ces flots de véhémentes paroles, comme des épaves, quelques traits de mœurs précieux et des renseignements exacts. Je les note donc.

On remarquera spécialement tout ce que l'auteur dit à l'éloge du caractère français : C'est un élément historique de haute valeur. Il était intéressant de trouver dans l'*Apologie* le mal que disaient des français du XIV[e] siècle, leurs adversaires; il l'est au moins autant de savoir le bien que les français patriotes disaient d'eux mêmes. Dans cet ordre d'idées, mon auteur inconnu est particulièrement expressif. Je crois qu'on le trouvera singulièrement moderne. Nous connaissons le français idéal qu'il dresse devant nous : aimable, hospitalier, sincère, aimant la liberté, disant tout haut ce qu'il pense, allant vite de l'avant, mais prêt à se rendre à la vérité, — avec cette *crista* sur laquelle notre homme insiste tant, — et que l'on peut traduire (dans un sens favorable) : le *panache*.

Nous connaissons ce français là, et nous ne le renions pas. Il est plaisant de le trouver dessiné d'un trait si sûr, six cents ans avant nos jours. Pour cela du moins ce pamphlet vaut quelque chose.

En voici une analyse succincte, qui en facilitera la lecture. J'insiste sur les points où l'auteur a répondu directement à Pétrarque :

Jeu de mot sur le prénom de Pétrarque : *Franciscus*, qui devrait lui interdire d'attaquer les *français*. — Après quelques phrases obscures sur la vérité et la justice, l'auteur dit que Pétrarque a qualifié la lettre de Jean de Hesdin d'*homélie*, et y

a répondu par un verbiage plus long que trois homélies; — quant à lui, il sera bref. — L'attaque et l'injure sont familières à Pétrarque. Ses diatribes contre les français en sont la preuve. Les français, dit Pétrarque, sont *cristati*; soit; leur « crête » n'est pas celle de l'orgueil, mais de la vérité.

Exposé des avantages que présente pour le Saint-Siège le séjour à Avignon; trois raisons principales : la situation centrale d'Avignon, utile, — pour l'action religieuse du pape sur le monde, pour le jugement des procès en Cour de Rome, enfin à cause de la proximité de l'Université de Paris. Éloge enthousiaste de l'Université de Paris. — Les attaques de Pétrarque ne peuvent rien contre ces vérités; ses phrases ne peuvent être bonnes qu'à éblouir de vieilles femmes. — Les français aiment la vérité.

Pétrarque reproche aux français la « légèreté », et l'oppose à la « gravité » des romains. — Caractère des romains, dont le fond est l'obstination (*pertinacia*). Où conduit l'obstination : dissimulation, violence, cupidité. Les romains ne renoncent jamais à leurs passions. Lorsque le français a tort, de bonnes raisons le ramènent au bien. Ce qui lui vaut la haine des romains : il est trop sincère, il parle trop franchement. C'est là justement cette « crête » qu'on lui reproche, la crête naturelle de vérité! Mais de l'obstination des romains sortent les rancunes auxquelles ils ne renoncent pas, qui les mènent à la haine, à la guerre civile, à la ruine de leur ville, déserte et inhabitée.

Pétrarque appelle les français « barbares »! Cela voudrait dire qu'ils sont « incultes, brutaux, cruels, stupides ». Ils sont sociables; ils sont hospitaliers : témoins les italiens innombrables qui habitent tant de villes de France, et y font fortune. Les français ne peuvent pas en dire autant de Rome! Les vrais « barbares » sont les romains.

Pétrarque reproche aux français leur gourmandise. Le climat et le tempérament exigent plus de nourriture. Mais pour l'ivrognerie les romains n'ont rien à reprocher à personne. Ce

n'est pas des français, comme l'a dit Pétrarque, mais des romains que Bacchus est le dieu. Curieux récit d'une sorte de bacchanale matinale, que l'auteur prétend être en usage à Rome.

Les romains vantent les gloires guerrières de leur passé; c'est pour effacer le mépris que leur portent aujourd'hui toutes les nations. Pétrarque reproche aux français d'être vantards et menteurs. L'auteur lui retourne le reproche à lui-même en citant un passage du traité : *De sui ipsius et multorum ignorantia.* Il revient ensuite à la gloire antique des romains, gloire éteinte, qui ne rend que plus honteuse l'humiliation de la Rome d'aujourd'hui. Il finit par une suite de raisonnements et sarcasmes qui ont fait le fond de la discussion dès l'origine, et que l'on trouve ici assez platement renouvelés, et poussés jusqu'à l'excès : Pétrarque finit par être comparé à Lucifer. — Enfin l'auteur conclut que le pape doit rester à Avignon, et assure que si quelqu'italien répond encore, on saura lui répliquer.

Je mets à part, dans la dernière partie de la diatribe, une allusion curieuse à des faits contemporains. Il s'agit de démontrer la faiblesse de Rome dans les temps présents : la Ville tête du monde, dit l'auteur, est soumise à une petite ville (*castrunculum*), dont le nom est Suriana, et où tiennent garnison une poignée d'aventuriers[1]. Il s'agit très probablement de Soriano, petite place forte bien connue dans l'histoire, au dessus de Viterbe, dans les monts Cimini, une ancienne forteresse des Orsini, vendue par eux au Saint-Siège depuis peu d'années[2]. Il est bien difficile de savoir de quel fait il s'agit. Ce ne peut être de la troupe de bretons qui tiendra si longtemps garnison pour Grégoire XI, car je ne vois pas qu'elle y fut

1. « Sexaginta *latrunculi* ». — Ce mot signifie : éclaireurs, soldats légèrement armés (Du Cange)... Quant à *sexaginta*, je ne pense pas que le nom de nombre doive être pris littéralement.

2. Entre 1364 et 1366... Ces renseignements sur Soriano et ceux qui suivent sont empruntés à P. Egidi: *Soriano nel Cimino e l'archivio suo* (Roma 1903).

installée avant 1381[1]. Il est question de quelques-uns de ces faits d'armes, tels que cette époque en a tant vus. Mais je ne sais lequel. Je signale la question aux érudits romains.

Je laisse maintenant la parole au nouveau *Gallus anonymus*.

HENRY COCHIN.

Texte de la Réplique à l'Apologia.

DESCRIPTION DU MANUSCRIT : Bibl. nat. Lat. Nouv. acq. 1985. Hauteur 0m,29. — Largeur 0m,234. — Parchemin, 1re partie du xve siècle.

f. 1. Trois passages de saint Jérome sur Lactance.
1 v° Deux passages de Pétrarque sur Lactance.
Rodolphe de Presles sur Lactance.
f. 2 Lactance. Institutionum divinarum.
f. 119 — De ira Dei.
f. 131 v° — De opificio Dei.
f. 146. Table
3 pages blanches (157 v° 158 r° et v°).
f. 159. Pétrarque. Lettre à Clément VI (*Febris tue. Fam.* V. 19).
— Invectives contre le médecin.
f. 183 v° — De sui ipsius et multorum ignorantia *sous le titre* : De ignorancia sui et aliorum).
f. 201 v° — Lettre à Urbain V. (*Aliquandiu pater beatissime*. Sen. VII. 1.)
f. 221. Epistola M. Jo. de hisdinio contra predictas duas epistolas (?) ad Ur...[2] (*Homo quidam*).
f. 228 v° Pétrarque. Réponse à Jean de Hesdin. Apologia, etc. (*Nuper aliud agenti*).

1. Voir Egidi et aussi N. Valois. *La France et le Grand Schisme*, II, 165, N. 2.
2. Le mot *epistolas* est très probable. On remarque que la lettre de Jean de Hesdin dans le MS fait suite à *une* et non à *deux* lettres adressées à Urbain V. En fait elle répondait à *Sen.* VII, 1 et à *Sen.* IX, 1. Cette dernière n'est pas reproduite ici.

f. 240 v° et 241 r°. Une pièce de vers latins sur un sujet pieux. Elle occupe la moitié de 241 r°, et sur la seconde moitié commence le texte de la réplique à Pétrarque.

TEXTE

241. Francisce, nimium Gallos inquietas; linque nomen cujus rem deprimis, et Franciscus obsistat Petrarche.

Dum relegi tua dicta, querens nudam veritatem intenti tui principalem, nil reperi juvans ipsam preter velamina vere luci objecta, ne videant audientes oculis animi esse rerum de quibus agitur, quasi verum voluntatem et non velle verum sequi debeat. Quod graviter ferens, vitans indecorum, justiciam consului consociam veritatis, qua juvante, dignum duxi || detegere tuas umbras equitati repugnantes. Nec manebit hujusmodi facinus impugnitum, quod cura tam pervigili nutrieris opositum veritatis; nec libro et omeliam[1] (ut exprobas adversanti non evangelio sed vaniloquio latciori tribus omeliis), ut potero, sed breviter.

Penam suscipis non grandem conviciis decertare, jaculando probra multa contra tuos adversantes, quum sis in hoc assuetus, et verius ad hoc natus, ut declarant tua scripta signantia tuos gestus contentiosos, nec minus contentibiles (saltem bonis), per quos efrenate tuis dictis vilificas quantum ||potes nomen galli, sed romanum laude reponis ad superos; unde niteris concludere locum sedis eclesie Rome de jure deberi, nec alibi conveniencius stare posse.

Cujus tenent opositum Galli, cristati, non crista tumida per te falso sic interpretata, sed crista laudabili lucidissime veritatis[2] : videlicet locum sedis ecclesie posse stare condecenter in Avinione, pro qualitate temporis, et maxime nunc presenter, nec solum condecenter sed eciam decencius quam Rome. — Hanc rem situs probat loci, distantis plus equaliter a finibus modernis ecclesie catholice, unde || potest facilius et equabilius impertiri dominus noster pappa suam spiritalem medicinam cristianis agentibus perpetualiter; videlicet et legatos transmittendo ad

1. P. avait qualifié la lettre de Jean de Hesdin : Epistolam, sive librum... verius homeliam ingentem pariter atque ineptam ». — *Apologia*. Ed. Cocchia p. 50.

2. P. avait dit p. 64 : « O cristati Gallorum vertices ac superbi, æque falsum asseverare et verum negare dispositi ». — Notre auteur prend *crista* dans un sens favorable, et c'est ce sens que lui donnait la basse latinité. Voir deux exemples notables dans du Cange : Isidore entend *cristatus* : *honestus*, *decens*, — et le Glossaire gréco-latin le traduit : Εὐσχήμων, qui a le même sens.

partes propinquas, distantes, et ipsos in fines. Causas vero natas terminari in curia summi pontificis, undecumque claruerint, equate propinquitatis fonti justicie in eo loco residentis, terminari comodius evidenter concipiunt universi. — Et, quod cedit ad cumulum racionis, — (ne crepet hic romanus!) — est propinquum consilium salutiferi studii parisiensis, super omnia clarissimi : et, ut romani gaudeant nomine quod olim dicessit || a romanis, licet hic eo tristibus quo veraciter, faciliter et potentissime dominus noster papa consuli poterit in propugnanda fide catholica et calcandis erroribus.

Et hec tria pro fundamento michi sufecerint; que si pertinenciter[1], ut assoles, negaveris, suficiat noticia hominum ceterorum, quibus ipsa res loquitur, literis etiam jacentibus. Nec officiunt tua dicta, variis ficta coloribus, nisi forsan vetulis quibusdam, que, sermoni faceto credule, res non curant, sed gestus hominum et verborum sonos.

Nobis autem gallis placet realitas probata patribus, que compellit reversari tua || proposita, prout eorum occursus memorie locum reperiet.

Levitatem gallis improperas[2], quasi recte romanis sit ignata debita gravitas, qua perfusus, odio gallice levitatis, et pocius libertatis, abuteris notorie pro pertinencia romanis insita communiter. Satis ea concesseram ; alias omnes essent virtuosi,
241 v° cujus opositum res loquitur, || docens eos peccatores faccione pertinaci semper machinatorios, ambitioni vel cupiditati semper intentos, nulla racione corrigibiles ; quare liberis gallis opositi dici debent, et, verum est, pertinaces.

Que vero mala de pertinencia gigni soleant, ruinose maceries palaciorum romanorum obrute pertinacia bellorum suorum civilium monstraverunt; nec reticent presentes divisiones romane, quarum partes, immobili pertinacia || in alterius detrimentum machinando, ad feda et crudelia sepius pervenire consueverunt. Nec exemplo vel doctrina revocari potuerunt ad medium virtuosum, propter glutinium contumacie pertinacis naturaliter congenitum suis cordibus, jungens inseparabiliter suas omnes afecciones ambitioni et cupiditati.

Gallorum vero quorumdam levitas, quam sibi sepius inpro-

1. Premier exemple de la confusion par laquelle le scribe, au lieu de *pertinacia* et ses composés, écrit parfois *pertinencia* et ses composés.

2. Voici le passage où P. reproche aux français la « légèreté ». — « Francisci... leves laetique homines sunt, facilis ac jucundi convictus, qui libenter adsciscant gaudia, curas pellant ludendo, ridendo, canendo et bibendo ». — *Apologia*. — p. 55. — Un autre passage semble être l'amorce de la discussion qui commence ici : « quid intersit inter romanam gravitatem et gallicam levitatem (p. 89).

peras, moderari cito potest et reduci doctrina et exemplo ad medium virtuosum. Neque culpa levitatis, que, ut in pluribus respicit omissionem pertinacie, || culpe parificanda est; cujus proprium est commissive machinari vel ad ortum producere sua machinata, propter fines quos intendit semper malos et plurimum fedissimos; unde reos tali noxa vehementer admiror, quod penes idem medium virtuosum, exprobrant vicium, facille maculati pergravius.

Parumper ad me revertor; fortassis nunc concipio cicatricem sue lese pertinacie. Galli suas veritates nimis plane pronunciant, in offencionem reorum, sine pondere cogitatus, per quas sepe sumpniantes pertinaces || facta semper prepensantes, dissimulationibus aflati, fictis suis abutentes, sepius illiduntur : unde tantum odium ex[c]ecans gravitatem debite considerationis sue proprie qualitatis, quam si vere cognoscerent, pertinacia sua inolesceret increpando levitatem. Quibus si qua gravitas inesset, maturius recipere debuerint. Norunt enim, te docente, Gallos fore cristatos naturali et sincera, ut tibi predocui, veritate, quos ad notam veritatem proferendam compellit sua natura. Unde si crista sue naturalis veritatis vicia || romanorum utcumque tetigerit, debuerunt ea corrigere, sibi nota veritate pacem querentes.

Sed actum est; hec gravitas odiosa nimis sibi foret; cariorem retinebunt infestam pertinenciam, filios suos edocentes subtiliores cautelas pertinacie fovende, in lesionem oposite sibi partis, quo facilius exquisito tempore movere valeant sua bella civilia, per que tua Roma caduca finaliter redigetur ad aream carentem habitatoribus.

Gallos appellas barbaros [1], quasi gens esset inculta, stollida, || crudelis et insipiens. Attente Gallos frequentasti, qui de eorum indicas moribus, quibus ab omni climate est accessus patens cunctis conversari volentibus, notis hostibus duntaxat exceptis, inter quos solent advene clemencius et dulcius inhabitare quam proprio solo, ditari eciam et proficere, Gallis ipsis faventibus. Testes eorum sunt Ytali qui, manentes parisius et alibi in Francia, magnis opibus sunt sufulti. Hec non dicunt crudelitatem || Gallorum in Ytalos. Sed hec certe vicissitudo Rome Gallis negata est; nullus Gallus Rome ditabitur, nec honore decorabitur non comparato pecunia.

Et adeo Romani, gens inculta, quod nullorum hominum consortia paciuntur! Si vero sint stollidi natura, vel contra natu-

1. Voici la plus violente accusation de « barbarie ». — « Tanta est barbari et tam temulenta praesumptio... servorum audacia et... protervia, ubi semel forte dominorum vinculis elapsi sunt ». — *Apologia* p. 61.

ram, judicet Alanus *de planctu nature*[1]. Scio tamen quod semper crudeles in animo, licet opere satis impotentes, unde veri sunt barbari, adeo insipientes facti ut queque sua vilia credant inesse sibi || non faventibus. Et tu certe ex illis es, naturaliter barbare, nec ille tibi barbarus, sed tu sibi barbarus es, ultra cujus barbariem nullis unquam barbaries est. — Et hec tibi de bar-
242 barie. ||

Gallis edacitatem improperas; irrisorias alegationes sapientis ad litteram satis subdole superadens ad temperanciam tollendam, de gemte non tibi dilecta confusus odio[2]; non advertens quoniam Galli sunt homines calore naturali forciores romanis, plus potentes digerere et edere quam romani; unde, quod secundum complexionem temperate sumunt, romani, propter impotentiam naturalem, ebriosum || vocant. In quo domini romani, beata sobrietate de Gallis se vindicantes, satis diligenter bene mane, loco misse, per tabernas dominum suum Bachum querere soliti sunt, sine magna gravitate, satis tamen viliter, portantes per vicos publicos nudis cultellis fixum bolum carnis salse, aut aliud potui preambulum, vicinos suos convocantes ad potus incompositos, quos contenet societas ebriose perpotata.

Dum recolunt illos actus magnificos veteris milicie romane nullis verbis adequandos, ut libere menciuntur, || presentes suas miserias, cunctis notas, nituntur sublevare per contemptum nacionum ceterarum; spurcisque suis gestibus et minacibus verbis repromittunt se grandia facturos contra nunc pace viventes, quibus satis suficit de romanis potuisse vindicari potestate jam mortuis.

Sagita transversa Gallis imponis promptitudinem de se fingendi magnifica, huic errori nulla fretus racione, qui proprium librum fecisti de Ignorancia tui et aliorum (ad quem legere recurrat, et videbit te proprias laudes predicare, || et, quantum fingendo recognoscis tuam ignoranciam, cupiens mendacem fin-

1. Jean de Hesdin avait cité parmi les fils glorieux de la Gaule, avec Stace, Claudien (Ed. Cocchia p. 42). — « Statius est Tullensis, vel... Tolosanus, et Claudianus dicitur Viennensis ». — P., tout en admettant la vieille erreur de l'origine gauloise de Stace, avait rétorqué que Claudien n'était nullement gaulois; puis, par raillerie, il avait renvoyé au poème « tœdiosus » d'Alain de Lille, l'*Anticlaudianus*. — Notre auteur en prend occasion pour citer grossièrement aux romains, qu'il dit être « contra naturam », une autre œuvre d'Alain de Lille, le « *De planctu naturæ* », dirigé « contra sodomiae crimen » (Voir *Fabricius*. Ed. de 1734 tome I, p. 30).

2. L'accusation, contre les français, de gourmandise et d'ivrognerie est comprise dans une des citations des notes précédentes : « edendo et bibendo ». — P. l'appuyait d'un texte biblique, dont notre auteur remarque très justement le sens ironique : « Melius est comedere et bibere »... (Ecclesiaste, II, 25).

gendo videri, ut exinde sciens reputeris atque magnificus), — in quo dicis : « Ciceronem fateor me mirari inter, ymo ante omnes, qui scripserunt unquam qualibet in gente, nec tamen ut mirari sic imitari, quum in contrarium pocius laborem ne cujusquam imitator sim, mimus fieri metuens[1]. » — Justus metus, ne forte subaudi cunctos priores auctoritate precellas ! Fingisne de te magnifica, qui non Gallus sed || Italus ? — Repone sagitam in pharetra, que non Gallis, sed tua est.

Quare afirmas gloriam romani nominis immortalem fore, subjungendo quod non prius alme urbis quam tocius orbis fama deficiet[2] ? — Parum dicis; amplificare debueras, quod in duplo plus durabit, et precessit ortum mundi. Forsan credent hoc Itali : pinge falsis coloribus, sibi gratis nomen atinges. Etenim satis potes oberrare, non id nobis jus facies. Crista recte veritatis suos Gallos non patitur admittere tua dicta. Nisi tamen per impossibile, || ut quia quod jamdiu preteriit iterato preterire repugnans est, sic fama romanorum preterita non iterato preteribit, donec orbis deficiet, quod fama romana de qua tantum gloriaris jam preterierit.

Lege tuum Salustium[3] et videbis quod postquam Carthago emula romani imperii a stirpe interiit, in urbe sevire fortuna atque miscere omnia cepit per cupiditatem et ambicionem, et imperium, ex justissimo atque optimo, crudele atque intollerandum factum est; quibus a temporibus continue fuit decensus in deteriora tempora, || nulla fama notabili relevante, neque mores civitatis moderari potuerunt, eciam fide catholica prohibente suo doloso naturali machinatu, quo potestatum et officiorum frivola nomina, pro se vel suis, in offencionem odiose sibi partis, incessanter cupiunt adipisci, in quibus suas exponunt vigilias mutuis destruccionibus.

Unde, quantum attinet nomen fame, redacta est ad nichilum, et in tantum, juxta tua predicata, quod eodem mundi caput,
242 v° urbium regina, sedes imperii, arx fidei catholice, || fons omnium memorabilium exemplorum, subjecta est Suriane[4] castronculo

1. La citation du traité de P. contre les Averroïstes, est, à peu de chose près, conforme au texte original; seuls les derniers mots diffèrent, et la variante est évidemment le résultat d'une erreur de lecture assez bizarre. Le texte de P. est : « ... ne cujusquam imitator sim nimius, fieri metuens quod in aliis non probo ». — Et c'est, sans doute le mot *mimus*, admis par notre français qui lui a inspiré la grossière réflexion qui suit.

2. *Apologia*. p. 50.

3. Unique citation d'un auteur antique, et qu'il y a lieu, peut-être de référer au développement de saint Augustin sur les guerres puniques, où Salluste est cité et commenté (*De Civitate Dei*. III, 21).

4. Sur Soriano, voir les explications que j'ai données plus haut.

nunc munito sexaginta latrunculis, omnis mundi pes, urbium minima, sedes depressorum; quibus si fides adesset, ut quantum sinapis[1], montes Suriane decendissent in vallibus tuis, vere decoratis memorabilibus exemplis, et cum fama que nulla est. Nec te pascat in errore, si fama dici debeat veteris || fame memoria ; non enim memoria fame facit urbem gloriosam, et famosam sed ea comparata miseriis presentibus resdit eam ingloriam, in qua eciam, si bona sint, modica, quare quasi nulla, sunt incomparabilia fame sue sic preconisate. Respectus ejus per memoriam non patitur sic modica perlucere, sed eadem obtenebrat totaliter cives, notat degeneres monstro similes carentesque dignitate.

Et sic memoria fame parum movere debet dominum nostrum summum pontificem ad residendum inter eos qui, per memoriam fame patrum suorum se comprobant, ut || dictum est, fore miserrimos.

Sed tue revertor, qua sic arroganter tumes, ad fame gloriam, prout tui superbiunt. Si Romani potentes fuerunt, in iniquitate lacerantes consilia et cetus hominum jure sociatorum in locis et urbibus sibi finitimis ve[l] remotis, quid gloriaris in malicia sue tirannidis, nisi malum pro gloria semper optes et quem || petis habere damnum pari malo gloriaris? Si tua sit hec gloria, lucifero glorianti vane [.....][2] sed lugenti vanitatem ad inferos, similis efficiaris, non domino nostro summo pontifici. Hec gloria, (et melius ingloria, sed sua vera gloria) permaneat in domino gloriari, sequendo dominum nostrum Ihesum Christum, cujus humilitatis exemplum sectantes vere perducere solet in celestem Iherusalem, minime recipientem Romanos scelestos.

Illusoriis ceteris tuis mendaciis, || faleratis indirecte sentenciis sapientum plurimorum, sibi credi si reputes contra notam veritatem, reciperis in eo quod sua lux et efficacia non patitur obumbracionem.

Gallie laudes verbis supra modum propagare pro reditu eclesie in dulcem suam Iherusalem, veracis ne rose vanis pictoribus similia gerere videar, rebus ipsis patentibus per alium tibi refricatis, remito peroracionem. Si preter naturam verba displicencia protulerim in te vel || Italos, tibi parce consulenti Lactancium perorantem ab alio expectes alteri que feceris.

Verbosi tui processus in eo quo ledor ad pauca de multis, utcumque videor repugnasse, concitatus nacionis lesione, grata michi brevitate, relinquens meis collisis, si novus Italus resumpserit questionem, responsa validiora.

1. Evangile selon S. Mathieu, XVII, 19 : « Si habuerites fidem sicut granum sinapis ».
2. Mot inintelligible.

La Tessitrice
di Giovanni Pascoli

A FRANCESCO PICCO
« col cuore d'una volta ».

Tra i « Canti di Castelvecchio », nei quali ritorna il poeta doloroso di *Myricæ*, e la poesia familiare è tutta intessuta e vibrante di ricordi, spesso ricordi di morti, e vi aleggia dominatore il senso accorato del sovrano mistero, che incombe sulla vita universa, vi ha un breve componimento, solitamente inavvertito e tanto meno ammirato dai più, che ci sembra, invece, degno di particolarissimo rilievo nella lirica pascoliana, ed è, per sè stesso, un piccolo capolavoro.

S'intitola « La tessitrice » ed è inspirato dalla mesta memoria di una povera fanciulla, della quale — come c'informa il Pietrobono[1] — pare che il poeta si fosse, ancor giovinetto, innamorato, e di cui qualcuno, non si sa su quali indizi, fa anche il nome. Ed è forse questa la sola poesia, che si possa dire d'amore, nella copiosa produzione di un poeta che, interamente assorto, ingenua e squisita anima francescana, in un sentimento dolorante per quanti sono dolori nel mondo, e nell'ascoltare e tradurre le sommesse voci dello spirito e le più riposte ed intime della natura, non cantò propriamente (caso singolare in un lirico moderno) l'amore, e nell'umile vita, raccolta e solitaria, non conobbe, a quanto si afferma, i palpiti, i tormenti di una vera passione, inspirandosi particolarmente alla pia religione de' domestici affetti.

1. *Poesie di Giovanni Pascoli*, con note di Luigi Pietrobono. Nicola Zanichelli, Bologna, pag. 64.

Amò veramente il poeta la pallida fanciulla, adombrata nella *Tessitrice*, ove geme, in mirabili accenti di profondi accoramento, il ricordo di un suo timido, presto sfiorito, amore? Ovvero, non fu essa piuttosto un vago fantasma poetico, quasi dolorosa immagine della prima giovinezza, nel melanconico rimpianto delle fervide illusioni de' suoi vent'anni?

Tornato, dopo lunghi anni, nella natia San Mauro, immagina di recarsi a visitare la fanciulla amata e di trattenersi con essa in un breve, funereo colloquio d'amore. La ritrova, intenta al suo telaio e, per un istante, rivive nel sogno i giorni lontani, sedendo accanto a lei, che si restringe, per fargli un po' di posto :

> Mi son seduto su la panchetta
> come una volta ... quanti anni fa?
> Ella, come una volta, s'è stretta
> su la panchetta.

Come una volta.... quasi nulla fosse mutato ed essa vivesse ancora, la povera fanciulla sepolta.

Essa, pur fortemente commossa nel rivedersi l'amato accanto, non parla, soltanto gli sorride, melanconicamente :

> E non il suono d'una parola;
> solo un sorriso tutto pietà.

Quanto strazio in quel muto sorriso! Il poeta non può trattenere le lagrime, nel rivederla, dopo tanto tempo, così mutata, pallida ed esangue, mentre dall'anima, piena d'angoscia, gli prorompe una domanda :

> Come ho potuto,
> dolce mio bene, partir da te?

E la domanda rifluisce, spenta, al poeta, come un'eco di voce lontana :

> Piange, e mi dice d'un cenno muto :
> Come hai potuto?

« E il dialogo continua pallido, delicatamente commenta il Momigliano[1], come una stanza abbandonata, dove l'antico abitatore ritorna dopo lunghi anni, e le pareti gli ripetono, sole, l'eco smorzata del suo dolore. La spola passa e ripassa in silenzio; l'amata risponde con parole senza suono, quasi un'ombra che sente dal suo stupore profondo, con un dolore inerte, fisso, come se la morte l'avesse lasciata ferma per sempre nell'angoscia incredula del distacco ».

Muto è quel cenno, *muto* il pettine, *muta* la spola : — così il Pietrobono — il mistero non possiamo immaginarlo che circondato di silenzio.

Ancora piange il poeta, e le domanda la ragione di quel silenzio, così strano, come sepolcrale, che avvolge ogni cosa, perchè dunque più « l'arguto pettine » non suoni; ella lo fissa « timida e buona », e piange e piange... Come chi, alla fine, è costretta a parlare, prorompe allora dal cuore della fanciulla in un terribile schianto, la dolorosa rivelazione :

Mio dolce amore,
non t'hanno detto? non lo sai tu?
Io non son viva che nel tuo cuore.

Non dice già di esser morta, chè la triste novella, così crudamente espressa, troppo violento dolore avrebbe recato al suo poeta; dice anzi che vive, ma vive soltanto nel cuore di lui, quasi ridiventasse viva solo per consolare il disperato amante, al quale così l'amara realtà, nel medesimo istante, in cui viene appresa, riesce alquanto attenuata, avvolta in un velo pietoso e gentile, nella soave illusione di sopravvivere nel di lui cuore.

Io non son viva che nel tuo cuore.... Tutta la commozione tremante, desolata della lirica si riversa in queste parole, gonfie di pianto; — soggiungiamo col Momigliano — il brivido — freddo del colloquio s'infiamma improvvisamente nella febbre d'una passione immortale e vana.

1. *Giornale storico della letter. ital.* Vol. 73-fasc. 218-19. — *Rassegna bibliografica*, pp. 218-19.

E, poichè egli sembra quasi non intendere, e non prestar fede (seguiamo qua e là il commento del Pietrobono) alla sua parola, rivela senz'altro la verità dolorosa :

> Morta ! Sì, morta ! Se tesso, tesso
> per te soltanto ; come, non so :
> in questa tela, sotto il cipresso,
> accanto alfine ti dormirò.

Per lui solo seguita dunque a lavorare la giovinetta tessitrice di un tempo, per quella illusione così cara al mortale, che « spento Pur lo sofferma al limitar di Dite », grazie a quella « celeste corrispondenza d'amorosi sensi », per cui « si vive con l'amico estinto E l'estinto con noi » ; e tesse il suo funebre lenzuolo, nel quale dormirà il sonno eterno « all'ombra dei cipressi », svanita questa, che ancora le rimane, ultima larva di vita, accanto al poeta.

***

Se non che — osserva qui, con quel suo fine e, diremo anche, profondo senso estetico, il Momigliano — « ci tormenta come un nostro proprio dolore il vedere che, subito dopo, l'incanto del capolavoro si rompe con una strofe romantica, cioè prosastica, dove il Pascoli non sente più la poesia di quel tessere, che continua dopo la morte, solo perchè i sentimenti hanno l'immagine e il suono delle cose fra cui nascono. La tessitrice tesse una tela, per posarvi finalmente insieme coll'amato : il Pascoli non ha più sentito quanto era poetico quel tessere senza uno scopo ».

Non oseremmo consentire col giudizio del geniale critico nel riconoscere come « prosastica » e volgare, per quanto di vieto gusto romantico, l'immagine, contenuta nell'última strofe, del funebre lenzuolo, destinato ad avvolgere, nella pace della tomba, i due infelici amanti ; ma non possiamo tuttavia discordare da lui nell'ammettere che ben altra e assai più potente suggestione deriverebbe alla presente lirica, se il poeta avesse seguito una diversa inspirazione.

Quel tessere inutilmente, senza alcun scopo, come di una

novella Penelope, nella vana attesa di un Ulisse, che non avesse a ritornare mai, inutile lavoro, come di una mitica Danaide, non v' ha dubbio che all'alta e riposta significazione della poesia conferirebbe uno sfondo di tragico e squallido dolore, che attrae potentemente ed esercita uno strano e misterioso fascino sulla mente nostra, la quale ne rimane turbata e pensosa; ma non è meno vero che la desolata immagine, più classica sì, ma assai poco umana, non parlerebbe attrettanto al cuore, bisognoso di sperare, di amare, di rifugiarsi in una qualsiasi fede, ove si plachi il problema dell'essere; e la visione finale di quella tomba, che agli amanti offre l'ultimo e l'unico riposo, pur senza il conforto nella credenza di una seconda vita immortale, di quel funereo lenzuolo, che accoglierà le povere salme e le comporrà un giorno insieme, sembra tristamente sorridere lontana, quasi invito e promessa di una pace, di un'unione, che non fu possibile quaggiù.

Anche la rievocazione leopardiana, nella bellissima ode *A Silvia* che, al pari di questa, si perde desolatamente nel vago mistero della morte, si conchiude con l'accenno alla tomba, sebbene non sia quella, ove riposa la fanciulla, come alcuni intesero, ma quella piuttosto, che aspetta il poeta:

All'apparir del vero,
Tu, misera, cadesti: e con la mano
La fredda morte ed una tomba ignuda
Mostravi di lontano.

Oh assai meno triste, al confronto, ci appare la *Silvia* del Leopardi! Un dì, *beltà splendea* negli occhi *ridenti e fuggitivi* della giovinetta, che, *lieta e pensosa, il limitare di gioventù saliva*, ed inondava del suo *perpetuo canto* le *quiete stanze, e le vie dintorno,* mentre sedeva al telaio, *assai contenta di quel vago avvenir che in mente aveva*, ed allettava il ventenne poeta in quel *maggio odoroso*, ad uscire *su i veroni del paterno ostello*, talor lasciando *gli studi leggiadri e le sudate carte*, per porgere gli orecchi al suon di quella voce,

Ed alla man veloce,
Che percorrea la faticosa tela.

E che pensieri soavi, quali speranze si accendevano radiose nel cuore del giovane infelice che, inebbriato di divina commozione,

Mirava il ciel sereno,
Le vie dorate e gli orti,
E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
Quel ch'io sentiva in seno.

Con la morte della soave fanciulla, « da chiuso morbo combattuta e vinta » periva pure la speranza del poeta che, volgendosi sospiroso ai più lieti giorni della sua prima giovinezza, rievocherà sempe la leggiadra, fuggevole visione di colei, che gli apparve, in quel tempo, quasi immagine sensibile — diremo con lo Straccali — di giovanili speranze, vanamente nutrite, precocemente deluse.

Nell'anno che seguì la scomparsa di lei, la mesta ricordanza della giovinetta amata, o semplicemente vagheggiata (nella quale, come ogun sa, si suol riconoscere la povera Teresa Fattorini, figliuola del cocchiere di casa Leopardi) inspirava al poeta quel suo idillio *Il sogno*, ove egli si ricordò particolarmente — e le molte corrispondenze furono già notate e, non senza esagerazione, poste in rilievo — della gentile canzone del Petrarca *Quando il soave mio fido conforto*, non che di un luogo del *Trionfo della Morte*.

Ma quanto diversa dalla Laura che, spirito eletto e beato, scende pietosa dal cielo ed appare consolatrice al poeta cristiano, e l'infelicissima fanciulla, rievocata dal recanatese!

*
* *

E del Petrarca, come del Leopardi, si ricordò assai probabilmente, nella sua *Tessitrice*, il poeta romagnolo. Ma, nella serie de' sogni e colloqui tra le donne morte e i poeti dormenti, che possiamo incontrare nelle letterature classiche e moderne, questo del Pascoli si scosta da tutti gli altri e rimane solo, nella originalità della sua concezione, nella fantasia desolata di quel quadro di muto dolore, ove nessun elemento od atteg-

giamento interviene ad avvivare, in qualche modo, l'immagine della morta fanciulla, evanescente e diafana come fantasma immobile, nei silenzî di una notte fonda, senza luce di stelle.

Le dolci donne ch'ei canta — scrive il Bertacchi[1] del Leopardi, per ricordare questo soltanto tra i grandi poeti nostri — ora le sorprende nel sonno, ora le fa rivivere, morte, nella passione di un sogno, o in un giorno di primavera odorata, o in vista d'una notte stellata; a volte, le vede solitarie, chiuse nelle cure quotidiane; a volte, le pone nel mondo delle loro compagne festose : un raggio, un profumo, un volto di altre fanciulle, un canto perduto alla campagna bastano a ridargli d'un tratto le belle sembianze obliate, i palpiti oramai spenti nel cuore.

Nulla di tutto questo, invece, nella visione pascoliana; ma bensì una disperazione solitaria e silenziosa, in uno sfondo plumbeo e grave, senza ombre, senza suoni, nell'infinito struggimento di un' anima, ebbra d'angoscia, che si scioglie in un pianto, che non ha conforto, che non ha nome. Vi è tutta la nostalgia, accorata e profonda, quale, nell'indefinibile tedio e languore di una giornata di pioggia, penetrava l'anima di Paul Verlaine; il senso doloroso dell'essere, acuito da un' ansia, che stringe penosamente il cuore, nella ricerca affannosa dell'ignoto; ed un' intima, arcana amarezza, che si effonde in tenerissimi versi, versi di sconsolato rimpianto, nella visione ultima di una dolente immagine, che svanisce,

Come per acqua cupa cosa grave.

E la lirica rimane tra le più perfette e delicate creazioni del nostro Pascoli. Bastano pochi versi come questi — dice bene il Momigliano — per isolare, fra cento altri, lo sguardo pensoso di un poeta...

Ottobre 1920. Federico RAVELLO.

1. Giovanni Bertacchi. *Un maestro di vita.* Saggio leopardiano Parte 1. Il poeta e la natura. Bologna, Zanichelli, pag. 86.

La participation de l'Italie aux progrès de l'Electricité[1]

On conçoit, en effet, l'intérêt immense que présente le problème de la direction des ondes permettant, entre autres choses, à un avion perdu dans le brouillard, à un navire qui aurait brisé sa boussole de trouver néanmoins leur route. Tout l'honneur revient ici à l'Italie. Indépendamment du dispositif, dont le principe réside dans l'emploi de l'antenne coudée de M. Marconi, des systèmes plus récents et d'un maniement plus aisés ont été imaginés par d'autres Italiens, en particulier par M. Alessandro Artom qui a décrit, dans un brevet déposé en Italie le 11 avril 1907, puis en France le 27 mai de la même année, un système extrêmement intéressant en ce sens qu'il permet d'éviter la rotation des antennes dans les postes radiotélégraphiques à ondes dirigées. Cette invention constitue un progrès immense, si l'on songe aux dimensions considérables des antennes ou des cadres aériens, qu'il était nécessaire de faire tourner pour envoyer les radiations avec plus d'intensité dans une direction déterminée. Grâce à M. Alessandro Artom, cet inconvénient, prohibitif ou presque, a totalement disparu. Le poste, émetteur ou récepteur, comprend deux grands cadres aériens rectangulaires et fixes, qui se trouvent à l'intérieur du poste. Enfin, un dernier cadre plus petit, mais mobile, disposé de façon à pouvoir tourner à l'intérieur des deux précédents, est mis en relation suivant les cas, soit avec le transmetteur, soit avec le récepteur. Un calcul trigonométrique tout à fait élémentaire montre que les ondes sont émises avec leur intensité maxima dans une direction qui est précisément celle du petit cadre mobile. S'agit-il au contraire de la réception, on trouve facilement la direction du poste qui émet, puisque les ondes reçues produisent leur

1. Cf. *Études italiennes*, 1920, page 224.

effet le plus intense, justement quand le petit cadre en question est tourné dans la direction du poste d'où partent les émissions.

Il est facile d'imaginer les services innombrables rendus par cette invention géniale que deux autres Italiens, MM. Bellini et Tosi ont contribué à mettre au point. M. Bellini qui est un savant de premier ordre, a inventé aussi un appareil donnant des résultats analogues, mais fondé sur un tout autre principe, celui de l'induction électrostatique. Cet appareil ressemble un peu à l'électromètre multicellulaire de Kelvin, bien que sa fonction soit toute différente. Il a été appliqué en particulier aux stations radiogoniométriques des côtes qui permettent de trouver facilement la position d'un navire en mer. Il suffit, en effet, que deux stations dont la distance est connue déterminent chacune l'angle que fait, avec un navire, la ligne qui les joint pour qu'une triangulation des plus simples donne avec une grande précision l'endroit où se trouve ce navire. Des procédés analogues ont été extrêmement employés pendant la guerre pour permettre aux avions ou aux aérostats de se guider avec sûreté dans les ténèbres ou dans la brume.

Ainsi, l'aérostat ou l'avion perdu dans une mer illimitée de nuages, sa boussole brisée par les schrappnels, échappera néanmoins à l'ennemi s'il parvient encore à recevoir les signaux des radiogoniomètres. Combien parmi ces héros légendaires de l'air ne durent leur salut qu'à cette invention des ondes dirigées, invention toute italienne qui contribua à la victoire commune des Alliés et du génie latin!

Mais le chercheur obstiné dont le nom est devenu synonyme de direction des ondes et de radiogoniométrie, M. Bellini n'a pas borné là ses trouvailles. Nous lui devons une nouvelle pile électrique, des systèmes nouveaux de radiotélégraphie et même des perfectionnements aux turbines à vapeur et à gaz. Ayant eu l'honneur de travailler à ses côtés dans les laboratoires d'une de nos grandes compagnies de télégraphie sans fil, je suis heureux de lui rendre hommage, au nom des marins

innombrables et des aviateurs intrépides qu'il a contribué à sauver.

A côté des pionniers illustres de la radiotélégraphie, que de noms remarquables d'inventeurs ne rencontrons-nous pas parmi les Italiens : le lieutenant Solari, de la marine italienne, invente un détecteur à contact entre fer et mercure; M. Vallauri invente en Italie, à peu près en même temps que M. Joly en France et Goldschmidt en Allemagne, le transformateur statique de fréquence, appareil extrêmement intéressant dont une forme plus perfectionnée a été indiquée un peu plus tard chez nous par M. Petit, Ingénieur des Postes et Télégraphes.

En ce qui concerne plus particulièrement la téléphonie sans fil, nous relevons les noms de MM. Vanni et Majorana, spécialement connus pour leurs microphones à filet liquide permettant de mettre en jeu des puissances considérables. Signalons aussi les noms de MM. Manzetti et Moretti qui ont déposé des brevets pour des inventions fort intéressantes dans le domaine de la radiotélégraphie. Un jeune inventeur, M. Perotti a trouvé dernièrement des applications assez intéressantes de la lampe audion à trois électrodes.

Enfin, il est impossible de passer sous silence le nom de M. le professeur Righi, l'un des plus illustres de la physique moderne, une des gloires de l'Université de Bologne, bien connu pour ses recherches sur les forces électromotrices et surtout pour ses études sur des phénomènes tels que ceux de la radioactivité, des ions et des électrons, qui atteignent la structure intime de la matière et où il montre comment la notion de l'électron est sortie de l'hypothèse des ions [1].

Et si maintenant nous abordons un domaine plus terre à terre, celui des distributions d'énergie pour la force et pour

1. Pendant le laps de temps qui s'est écoulé entre la rédaction de cet article et sa publication, le monde scientifique a eu le profond regret d'apprendre la mort de l'illustre savant (juillet 1920).

la lumière, là aussi nous devons reconnaître que l'Italie a marché à très grands pas. De 1880 à 1914, plus d'un million de chevaux ont été mis en valeur dans les diverses usines électriques italiennes. En même temps que la puissance installée augmentait, le prix du kilowatt-heure baissait considérablement. En 1894, il coûtait à Milan, 1 fr. 40 pour la lumière, en 1916, son prix de vente était tombé à 40, 30 et 20 centimes suivant les cas. C'est dire que les moyens de production s'étaient extrêmement perfectionnés, puisque dans ce laps de temps le prix de la vie avait augmenté de moitié. Quant au kilowatt-heure pour la force motrice, il ne coûtait plus en 1916 que 5 à 6 centimes, 2 centimes même dans certains cas. Malgré ces bas prix, les industries électriques étaient prospères. Les 151 sociétés italiennes par actions qui, en 1916, englobaient un capital de 453 millions pour la distribution de l'énergie ont donné en moyenne depuis 1910 des dividendes supérieurs à 6 0/0. Ces résultats pleins de promesses, et aussi le manque de charbon en Italie, ont provoqué un grand mouvement économique à la tête duquel se trouve le célèbre ingénieur, M. Ettore Conti. Il s'agit de l'utilisation rationnelle des immenses richeses hydro-électriques de la Péninsule.

D'après les calculs du Ministère des Finances, l'Italie pourrait fournir encore quatre millions de chevaux hydrauliques, en plus de ceux déjà installés. Pour les besoins immédiats, on se contenterait d'après les économistes, d'une puissance d'un million environ. Le gouvernement italien favorise ce grand mouvement en accordant, par un décret en date du 20 octobre 1919, une subvention annuelle de 40 lires par cheval nominal moyen, à toute usine hydraulique.

Les réserves hydrauliques de l'Italie lui viennent principalement des Alpes, de ces innombrables torrents affluents du Pô, ce fleuve célèbre que Carducci appelle, dans l'un de ses plus beaux sonnets : « l'ondisonora riviera », à la fois synthèse magnifique des énergies bouillonnantes de la montagne et symbole de cette richesse nouvelle de la nation.

Mais à côté des Alpes, gardons-nous d'oublier les Apennins. Toutefois, pour utiliser les forces capricieuses de cette chaîne dépourvue de glaciers régulateurs, la construction d'immenses bassins a été jugée nécessaire. On a exécuté là des travaux grandioses comme ceux des lacs Tirso et Silo, confiés à l'ingénieur Omodeo, un hydrographe de premier ordre.

Cette régularisation du régime des eaux contribuerait, en outre, à l'assainissement des marais où règne la malaria. Pour donner une idée de l'importance de ces travaux gigantesques, disons que l'on est arrivé à construire des bassins contenant jusqu'à 400 millions de mètres cubes!

Cette utilisation rationnelle des forces hydrauliques italiennes est une question capitale, je dirai presque de vie ou de mort, pour le pays. Elle a fait l'objet d'études savantes, principalement dues, comme je viens de le dire, à M. Ettore Conti. Je renverrai, à ce propos, à un travail de cet éminent technicien intitulé : « Per una politica nazionale delle forze idroelettriche in Italia ». (Direzione della Nuova Antologia, Roma, 1910). On sait en effet qu'en Italie, les importations dépassent de beaucoup les exportations; la balance commerciale donnait avant la guerre un passif annuel d'un milliard dont 350 millions pour l'achat de 11 millions de tonnes de charbon à l'étranger, par exemple en l'année 1913.

L'électrification des lignes de chemin de fer s'imposait donc.

En 1918, on comptait déjà 390 kilomètres de voies électrifiées, ce qui, évalué en voie simple, représente une longueur de 650 kilomètres. Les lignes principales sont celles de la Valteline, les deux lignes de Giovi qui traversent l'Apennin entre Gênes et Milan, (l'ancienne et la nouvelle, cette dernière assumant le trafic annuel formidable de 300 millions de tonnes-kilomètres), la ligne du Mont-Cenis (Bussoleno, Bardonnecchia, Modane) en rampes de 30 millimètres, les lignes de Savona à Ceva, de Monza à Lecco, de Turin à Pignerol, de Sampierdare na à Savona.

L'ensemble de ces lignes place l'Italie au premier rang des

nations européennes. C'est le seul pays du vieux continent qui possède actuellement une exploitation importante de chemins de fer électrifiés.

Ces installations sont toutes en triphasé, ce qui a l'inconvénient d'exiger deux fils de contact aériens, la troisième phase étant constituée par les rails, d'où une certaine complication dans les gares et les aiguillages. Mais ce système permet la récupération dans les descentes avec renvoi de l'énergie à l'usine génératrice. Ces installations d'ailleurs font l'admiration de tous les techniciens, et des commissions d'études sont venues les visiter, de France en particulier. La Direction des chemins de fer envisage dès maintenant l'électrification de 2.000 kilomètres (sur 14.000 du réseau d'Etat), ce qui permettrait d'économiser 500.000 tonnes de charbon par an. Jolie économie pour un pays qui doit acheter ce combustible à prix d'or à l'étranger. En plus des usines hydro-électriques, l'Administration envisage, toujours pour les chemins de fer, la construction de centrales thermiques où l'on brûlerait la lignite et la tourbe, combustibles nationaux et économiques

Ainsi, nous sommes loin du temps où Carducci, à la fin de son ode bien connue, « Alle fonti del Clitumno » représentait la locomotive à vapeur comme le symbole du progrès :

... anelando nuove industrie in corsa
fischia il vapore.

Aujourd'hui, seule la locomotive électrique peut assurer la prospérité de l'Italie.

***

Cette question du charbon est d'une importance telle pour l'Italie que le Professeur Guarini préconisait dernièrement, en attendant la réalisation grandiose du programme de captation des chutes d'eau, l'établissement d'une ligne de transport d'énergie à la tension formidable de 120.000 volts pour amener jusqu'en Italie, l'électricité produite à bon marché en Belgique

en brûlant le combustible sur le carreau même de la mine. Malgré la déperdition due à la longueur de cette ligne, malgré le prix d'établissement de celle-ci, la solution serait plus avantageuse que celle qui consiste à amener péniblement le charbon par bateau ou par chemin de fer.

Mais les chemins de fer ne sont pas seuls à attendre les plus grands bienfaits de l'électricité. L'agriculture italienne compte aussi beaucoup sur elle. On sait que l'Italie ne peut arriver à nourrir sa population; la production de blé n'est que de 14 à 16 quintaux à l'hectare au lieu de 22 en Angleterre ou de 28 en Belgique. L'importation annuelle en céréales dépassait avant la guerre la somme de 400.000 lires.

Or, grâce aux immenses ressources hydrauliques du pays, il serait facile de produire les engrais synthétiques tels qu'on les obtient en Norwège : cyanamide calcique, nitrate de calcium et, en général, tous les produits nitrés; il faudrait quatre cent mille chevaux, ce que les réserves hydrauliques peuvent donner facilement. En outre, l'électricité peut être appliquée à tous les travaux agricoles, au labourage en particulier, le rendement est très supérieur et le prix de revient bien moindre qu'avec le labourage animal.

Enfin la métallurgie italienne aurait tout à gagner de l'emploi du four électrique. En 1916, on comptait en Italie 22 fours électriques pour la métallurgie, alors que la France n'en possédait que 21.

M. l'Ingénieur Conti a calculé qu'en utilisant les nouveaux gisements de minerais découverts récemment en Piémont, en Sardaigne et en Lombardie, qu'en traitant également les pyrites que l'Italie exportait jusqu'ici, on obtiendrait une réduction d'importation de 15 millions de lires en ce qui concerne la fonte et 20 millions de lires en ce qui concerne le charbon nécessaire au traitement du minerai. (Ces chiffres datant d'avant la guerre doivent, naturellement, être majorés). Remarquons que c'est en Italie, il y a environ 24 ans, que Stassano effectuait ses premiers essais d'électrométallurgie.

Maintenant qu'il est possible de produire l'acier au four électrique de façon à lutter sans désavantage contre les anciennes méthodes des hauts-fourneaux, il est clair qu'un grand rôle est réservé à l'Italie.

***

On conçoit que le très grand développement des installations électriques en Italie, développement qui doit encore d'ici peu de temps, s'accentuer d'une façon formidable, ait fait naître un problème de toute importance : celui de l'exacte tarification de l'énergie. Cette question a soulevé les plus vives polémiques. En courants alternatifs, il est extrêmement difficile de trouver une formule exacte, car, outre la puissance réelle, tout abonné consomme plus ou moins ce que l'on appelle la puissance apparente (produit de la tension du réseau par le courant en quadrature avec cette tension). Il faut tenir compte de la puissance apparente consommée, par ce que cette consommation ne se fait pas sans une absorption supplémentaire de courant, ce qui échauffe parfois dangereusement les machines génératrices, les conducteurs, les transformateurs et provoque un abaissement anormal de la tension.

Beaucoup de formules ont été proposées : une seule paraît satisfaisante, celle qu'a trouvée, grâce à des considérations extrêmement ingénieuses, M. le Professeur Riccardo Arnò. Cette formule définit la « charge complexe d'un réseau » (il carico complesso) comme étant égale à la somme des deux tiers de la puissance réelle et d'un tiers de la puissance apparente. D'après les nombreux essais effectués par M. Ettore Conti, cette formule répondrait admirablement aux cas les plus divers observés en pratique. M. le Professeur Riccardo Arnò a imaginé en outre des appareils remarquables permettant de mesurer cette charge complexe avec une grande précision. Un grand nombre de sociétés italiennes et étrangères, en particulier celle qui distribue l'électricité à la ville de Zurich,

ont adopté, à leur plus grande satisfaction, les méthodes et les appareils de M. Riccardo Arnò. Mais ce savant éminent ne s'est pas borné à la résolution de ce seul problème : on lui doit de très nombreuses inventions : des phasemètres, des voltampèremètres et un certain galvanomètre pour la mesure des courants téléphoniques, plus pratique et d'un maniement plus rapide que le thermogalvanomètre de Duddell. Les travaux relatifs à ce dernier appareil, exécutés avec la collaboration de M. l'Ingénieur Giuletti ont fait l'objet d'une très intéressante communication au Reale Instituto Lombardo di Scienze e di Lettere le 10 avril 1913.

Dans ce modeste travail, je n'ai pu citer les noms innombrables de tous les pionniers italiens de la Science et de la Technique électriques. Dans ce pays fertile en belles intelligences, les grands savants et les ingénieurs de premier ordre sont légion ; que ceux que j'ai involontairement passé sous silence veuillent bien me le pardonner !

Dans le domaine de l'Électricité, ce nouveau monde qui s'ouvre à nous avec des perspectives étonnantes, transformant les conditions économiques de la vie, l'Italie s'est placée au tout premier rang. Quoi d'étonnant, puisque chaque fois qu'il s'est agi de découvrir un nouveau monde, c'est d'habitude un Italien que le sort a prédestiné ! Colomb nous a donné l'Amérique, Galilée, démolissant tout l'échafaudage de la cosmogonie erronée des Anciens, nous a conduits au milieu des étoiles dans le monde de l'Infini... Et maintenant, les grands savants de l'Italie, ses ingénieurs éminents contribuent à révolutionner notre planète.

Les forces de la nature leur appartiennent ; et les torrents qui, du Trentin récemment reconquis, bondissent vers l'Adriatique, ne bercent plus seulement les songes des poètes. Ils apportent à l'Italie une richesse incroyable. Aussi, si le siècle précédent fut celui de la houille noire, s'il assista à l'apogée de certains pays qui, comme l'Allemagne, avaient, grâce au charbon, acquis une puissance économique prodigieuse, le siècle

actuel sourit et promet la prospérité aux peuples que la nature a doués de grandes richesses hydrauliques. Tel est le cas de l'Italie. Elle peut donc attendre l'avenir avec confiance. Nous avons vu qu'elle avait fait beaucoup pour l'Électricité. Il est donc juste qu'à son tour, l'Électricité fasse beaucoup pour elle.

Armand GIVELET.
Ingénieur E. S. E.

Variétés.

La date de la Canzone de Pétrarque « I'vo pensando »

A PROPOS DE : F. PETRARQUE, PRÉFACE ET INTRODUCTION DE M. HENRY COCHIN

C'est un plaisir rare de feuilleter l'excellent livre de vulgarisation sur Pétrarque que vient de composer un des savants qui ont le plus approfondi l'étude du chantre de Laure, de l'humaniste, du chrétien et du grand épistolier que fut le solitaire de Vaucluse. Je ne veux pas répéter ce que d'autres ont dit ou diront excellemment, ici et ailleurs, sur le régal que ce volume offre au public lettré; c'est à l'érudit qu'est M. H. Cochin, à l'auteur d'une étude déjà ancienne (1898) sur la *Chronologie du Canzoniere*, que je dédie ces quelques observations.

Une des jolies idées du nouveau traducteur est d'avoir donné des titres expressifs à certaines poésies, ou à des groupes de poésies : « Les voyages. — Les départs. — Vaucluse et les campagnes. — Les ravages de l'amour. — La conversion », etc..... Et c'est avec satisfaction que je trouve précédée du titre « La chanson de la grande peste » la célèbre pièce 264, *I'vo pensando*; car je suis depuis longtemps convaincu que l'occasion qui l'a inspirée au poète est une des épidémies qui ravagèrent l'Italie au XIVᵉ siècle. Mais je ne suis pas du tout sûr que ce soit « la grande peste » de 1348, celle du Décaméron.

Un suggestif rapprochement entre la Canzone et l'épître en vers latins *Ad se ipsum* (I, 14) du même Pétrarque a été fait jadis par A. Gaspary. La situation est identique : une terrible épidémie désole l'Italie, et confond dans la même mort le noble et le plébéien; Pétrarque tremble; il sent que la mort le guette; il songe à son salut, mais ses aspirations chrétiennes ont encore à lutter contre toutes ses passions. M. Cochin a fait bon accueil à ce rapprochement (*Chronologie*, p. 120); M. G. A.

Cesareo s'est montré encore beaucoup plus affirmatif (*Su le poesie volgari di F. P.*, p. 107); je partage tout à fait leur manière de voir. Seulement l'épître I, 14 n'est pas de 1348; elle date de 1340. C'est Boccace qui nous l'apprend, Boccace qui, copiant de sa main cette épître, l'a fait précéder du titre que voici : *De generali mortalitate que fuit per totam tusciam et potissime in Florentia anno Christi MCCCXL, indictione VII* (Mélanges d'arch. et d'hist., Rome, t. XIV, p. 109, et le fac-similé).

Le témoignage de Boccace a ici une valeur particulière. Ce manuscrit (Laurent., XXIX, 8), où il a recueilli quelques renseignements sur Pétrarque et copié plusieurs de ses poèmes latins, est certainement antérieur à 1350, date où le conteur rencontra pour la première fois le poète lauréat : il a puisé à Naples les renseignements et les textes qu'il y a réunis, sans doute en 1348, auprès d'hommes, comme Barbato da Sulmona, qui avaient vu Pétrarque à Naples en 1341 et 1343. Boccace ne pouvait pas alors confondre l'épidémie de 1348 avec celle de 1340! Un autre témoin tout aussi peu suspect d'erreur sur ce point est le chroniqueur Giovanni Villani, qui succomba au fléau en 1348, et qui dit dans sa Chronique (l. XI, c. 113) : « Nel detto anno 1340, all'uscita di marzo, apparve in aria una stella cometa inverso levante.... , e durò la detta cometa poco, ma assai ne seguiro di male significazioni sopra le genti, e spezialmente sopra la nostra città di Firenze. Che incontanente cominciò grande mortalità, che, quale si ponea malato, quasi niunone scampava e morinne più che il sesto dei cittadini..... ; e durò questa pestilenza infino al verno seguente. E più di quindici mila corpi morti.... se ne sepellirono nella città »..... En présence de témoignages aussi autorisés, aussi concordants, deux conclusions s'imposent : 1° il y a eu en Italie une « grande peste » en 1340; 2° c'est à cette épidémie que se rapporte l'épître *Ad se ipsum*.

Cette conclusion s'applique-t-elle à la Canzone *I'vo pensando*? Cela est beaucoup moins évident. A coup sûr, les émotions qu'elle traduit peuvent se rapporter à la peste de 1348 aussi bien qu'à celle de 1340. On remarquera cependant que l'épidémie de 1348 ne pouvait plus que réveiller chez Pétrarque des impressions déjà éprouvées, non en susciter de nouvelles. En outre, toutes ses pensées de conversion et toutes les résistances qu'y opposaient son attachement au monde, son amour

pour Laure et son amour de la gloire, étaient déjà abondamment exposées dans les trois dialogues du *Secretum*, écrit entre 1341 et 1343. L'année 1341, date du couronnement au Capitole, marque le moment où l'amour de la gloire domina le plus puissamment le cœur de Pétrarque; et à la même époque, ses poésies amoureuses exprimaient une très grande agitation: on en peut juger par le sonnet 79, écrit dans la quatorzième année de sa passion pour Laure (donc entre avril 1340 et avril 1341), et où se trouve ce vers : « che la morte s'appressa e'l viver fugge ». Il est également fort digne de remarque que l'autre sonnet (101), qui porte la même date, renferme une esquisse du thème développé dans la canzone *I'vo pensando*; car le poète y parle de l'œuvre inexorable de la mort (*quella ch'a nullo huom perdona*), de la fragilité des joies que donne le monde (*rapidamente n'abandona li mondo, et picciol tempo ne tien fede*), de la lutte que soutient dans son cœur la raison contre la passion (*La voglia e la ragion combattuto hanno Sette e sette anni*); mais on observera que les deux derniers vers du sonnet expriment plus de confiance dans l'issue de la lutte que le dernier vers de la canzone.

De tout cela il ressort que, sans qu'on puisse s'arrêter à une conclusion positive, l'inspiration de la célèbre Canzone *I'vo pensando* paraît très probable dès 1340-1341, avant le couronnement. Les années 1347-48 conviennent beaucoup moins bien. C'est le moment où Pétrarque, parti d'Avignon pour rejoindre Cola di Rienzo à Rome, se détourne de son chemin à partir de Gênes, gagne Parme, puis, pendant deux ans, se déplace constamment, de Parme à Vérone, à Ferrare, à Padoue à Mantoue, avec retours à Vérone et à Parme, jusqu'au moment où, en 1350, il gagne Rome pour le jubilé. A ce moment, son cœur est tourmenté par d'autres soucis que la gloire et l'amour : une paix relative est entrée dans sa conscience de chrétien; il se préoccupe de l'éducation de son fils Giovanni ; à son attention s'imposent les problèmes de la politique italienne; après l'échec de Cola di Rienzo, Pétrarque adresse sa première lettre à l'empereur Charles IV (*Ep. Fam.* X, 1), couronné en 1347. Il est fort remarquable qu'aucune des *Rime* qui remontent sûrement aux années 1347-48 ne renferme d'allusion au conflit si complaisamment analysé de 1340 à 1342. Les sonnets 212 et 221, datés de la vingtième année de ses amours (1346-47), ne contiennent que d'élégantes antithèses sur

les efforts infructueux du poète pour toucher sa dame. Quant aux pressentiments de la mort de Laure, qu'on est tenté de placer au début de 1348 (nos 246 à 254), il est bien entendu qu'ils ont pu être écrits à différentes époques, même après 1348, et qu'ils ont été groupés intentionnellement à la fin de la première partie du recueil, dont ils devaient former la conclusion logique.

Le fait que la canzone *I'vo pensando* vient ensuite ne prouve absolument rien quant à sa date. Pétrarque en effet a voulu qu'elle fût au seuil de la seconde partie de son recueil de *Rime*; or les conditions dans lesquelles furent exécutés la transcription et le classement des poésies nous montrent que la copie de chacune des deux parties fut commencée et poursuivie de façon indépendante et parallèle. La pièce liminaire de la seconde partie fut donc transcrite à la place qu'elle occupe bien avant la majorité des pièces qui la précédent. Reste à voir pourquoi Pétrarque a voulu que cette pièce liminaire fût la canzone 264.

Ce n'est pas, comme on l'a dit, parce qu'elle marquait dans son inspiration les premières pensées de conversion; celles-ci remontaient plus haut : elles sont très nettement affirmées dans des sonnets de 1337 (*Padre del ciel*, n° 62; *L'aspetto sacro*, n° 68). La canzone 264 exprime pour la première fois le désarroi de la conscience du poète, encore absorbé par ses passions mondaines, à la pensée d'une mort imminente, dont la menace est immédiate (v. 5, 18, 89, 117-118, 127-128, 134). Il a été profondément troublé par les hécatombes qu'un fléau déchaîné subitement faisait parmi les hommes; et c'est le souvenir de ces heures d'effroi, et des méditations qu'elles lui inspirèrent, qu'il a voulu mettre au frontispice de la seconde partie de son Canzoniere.

La première occasion de ces méditations a été pour Pétrarque la peste de 1340.

Henri HAUVETTE.

Bibliographie

Poeti d'oggi, Antologia compilata da **G. Papini** e **P. Pancrazi**. Florence, Vallecchi, 1920 ; in-8, 556 pages.

M. Giovanni Papini, philosophe, poète et essayiste, M. Pietro Pancrazi, critique, nous disent dès l'abord : « Mettere insieme un'antologia può sembrare e sembrò anche a noi la più comoda impresa del mondo. Ci siamo accorti, a nostre spese, che, tra le fatiche letterarie, è difficile trovarne una più difficile. Specie quando si tratta di scrittori contemporanei, nuovi, quasi tutti in via di sviluppo ». Tenons-leur compte de cette difficulté. Ce n'est que justice. Mais parce qu'ils prévoient ensuite toutes les critiques « des Mirmidons et des exarques de la littérature italienne, » un lecteur étranger de leurs « Poètes d'aujourd'hui » devra-t-il se laisser arrêter et ne formuler *sulla carta che tutto sopporta* que des approbations ?

Les auteurs du recueil ont pris comme point de départ le début de ce siècle et entendent présenter les écrivains (le mot y est : *scrittori*, en dépit du titre) parvenus à l'existence littéraire au moment où prenait fin la célèbre Trinité de la seconde moitié du XIXe siècle, Carducci, Pascoli, d'Annunzio. Ils veulent « offrire un campionario di materiali rappresentativi, scelti col massimo d'onestà e di giustizia, che possa servire a chi volesse, al di fuori delle picche e cricche dei gruppi recenti e divisi, farsi un'idea approssimativa delle forme e delle linee del movimento poetico di questi vent'anni. »

Nous avons donc, à quelques exceptions près, une anthologie de jeunes. Plusieurs écrivains y figurent que la mort a emportés, soit à la guerre, comme Renato Serra et Scipio Slataper, soit paisiblement et douloureusement, comme Boine, Corazzini, Lucini, Morselli. Mais tous, sauf Gian Pietro Lucini, ont disparu dans la fleur de l'âge. Donc anthologie de jeunes : mais suffisamment éclectique, puisque 46 auteurs y figurent et puisque tous les groupes littéraires qui ont prévalu en Italie depuis 1900 y sont présentés : la rénovatrice *Voce*, symboliste et intimiste, *Poesia* et *Lacerba* futuristes, *La Ronda* néo-classique. Exception : les poètes quelque peu officiels de *la Nuova Antologia*, les écrivains du *Marzocco*, jugés trop rassis peut-être et trop proches de l' « académisme », ceux aussi de *L'Eroica*, groupés autour de Ettore Cozzani.

C'est sur le choix des écrivains destinés à caractériser les tendances des lettres italiennes au cours des vingt dernières années que, dans l'esprit des compilateurs, devaient porter de la part des lecteurs les critiques les plus nombreuses, Ils se défendent d'avoir obéi au parti pris, d'avoir cédé à leurs sympathies ou à leurs antipathies personnelles. Soit. Et s'ils admettent la possibilité d'omissions injustifiées appelant des réparations éventuelles, ils proclament que pour le moment ils n'en voient point.

Il sera donc permis de signaler quelques-unes de ces omissions, qui étonnent non pas en elles-mêmes, mais par comparaison. S'agit-il des jeunes écrivains morts à la guerre, pourquoi ne leur avoir pas adjoint au moins Giosuè Borsi ? En ce qui concerne la guerre encore, comment se fait-il que, à côté des extraits de *Con me e con gli Alpini* de Piero Jahier, on ne trouve aucun des poèmes en prose (*Angolo morto*) de Franco Ciarlantini, et même pas un extrait de *la Sagra di Santa Gorizia* du regretté Vittorio Locchi ? A côté de Govoni, ne convenait-il pas de reproduire quelques-uns des poèmes de Diego Valeri qui fut, lui aussi, parmi les pionniers de cette jeune école ferraraise trop peu connue ? Avec les romagnols Marino Moretti et Renato Serra, pourquoi ne pas faire figurer Antonio Beltramelli dont les premières œuvres furent si pleines de promesses ? Et si plusieurs disciples de Carducci occupent dans notre Anthologie une large place, surtout Panzini, pourquoi ne pas accorder au moins quelques pages à Albertazzi ? Comment se fait-il enfin qu'un écrivain aussi représentatif que le poète tessinois Francesco Chiesa soit ici oublié ? Un critique qui annonçait l'ouvrage quelque temps avant qu'il fût paru avait cependant adjuré M. Papini (qui dirigeait alors *La Vraie Italie*) de faire *opera di vera italianità*.

Que si, dans une édition ultérieure, les compilateurs, pour réparer certaines omissions, devaient s'imposer de nouveaux « sacrifices », je veux dire procéder à certaines réductions et même à certaines exclusions, il n'y aurait que demi-mal. Il serait facile d'en indiquer plusieurs. Prenons un exemple seulement. Que représentent dans une anthologie poétique ces deux petites pages qui ne portent pas moins de quatre extraits de Guido da Verona ? Je sais bien que *Mimi Bluette* renferme des épisodes fort dramatiques et des pages d'un lyrisme intense, écrites dans une prose très musicale, sur un rythme qu'accentue encore le retour d'une sorte de refrain, comme on en a des exemples chez Anatole France. Mais, je le demande, comment seize, puis huit lignes détachées de cette composition symphonique peuvent-elles en donner une idée même pâle ? Et quelle poésie, quel intérêt simplement peut-on trouver à cette « fleur » cueillie dans un des plus récents romans de l'écrivain en vogue ? Cela s'intitule « Passants » et il faut le laisser en italien de peur d'en rien perdre : « Passa un prete maestoso, che lascia nel fango le larghe impronte de' suoi piedi apostolici. Passa una bambinaia spettinata, con due fanciulli disobbedienti, che si trascina dietro come sacchi. Passa un fabbro, che porta su gli omeri un pezzo di ringhiera. È curvo e cieca. I suoi calzoni

di velluto scuro, larghissimi, sono tenuti in cintola da una fascia rossa » (1).

Voilà qui nous fait toucher du doigt le principal défaut du recueil de MM. Papini et Pancrazi. Sur les 46 « poètes » qu'ils nous présentent, il en est une vingtaine dont on ne voit pas un vers, même libre. De ces 543 pages, plus de la moitié ne renferme que de la prose : proses rythmées, proses poétiques — ou proses tout court...

Le livre s'ouvre sur quelques pages de Fernando Agnoletti tirées d'une œuvre d'ailleurs émue et suggestive, *Dal giardino all'Isonzo*. On lit ces petites phrases étudiées et denses, dont la cadence va s'élargissant, mais où le rythme ne cesse pas d'être haletant. Essoufflé, on regarde la couverture. Les rouges caractères portent bien l'enseigne de la poésie. Et l'on poursuit. On trouve les fantaisies de Baldini, chargées d'une ironie factice et dont quelques-unes ressemblent à des parodies de l'histoire romaine telle que l'écrit Guglielmo Ferrero. On trouve quelques descriptions acides tirées d'un livre de Bernasconi, *Uomini ed altri animali*, qui font penser aux *Histoires naturelles* de Jules Renard. On trouve encore une méditation aiguë et comme souffrante de Giovanni Boine, le philosophe mort à trente ans, où le symbole s'exprime en versets harmonieux et recherchés, mais en prose encore.

Tout cela coup sur coup. C'est le fait de l'ordre alphabétique. Mais ce hasard vient à l'appui de notre observation. Les poètes qu'on nous présente marquent une aversion curieuse pour le vers traditionnel. Sur 46, ceux dont on ne nous donne que des vers n'atteignent pas le chiffre de vingt. Et qu'on ne nous dise pas qu'il s'agit de poètes novateurs, d'esprits libres, de talents qu'embarrasse une prosodie guindée et tyrannique. La métrique italienne offre de telles ressources qu'un poète véritable peut, semble-t-il, s'y sentir toujours à l'aise.

Laissons cette discution et admettons que le lyrisme puisse s'exprimer et triompher dans les phrases entrecoupées de Jahier (qui nous rappelle Paul Claudel), et dans certaines strophes de prose d'un Slataper ou d'un Soffici (pas le Soffici des « paroles en liberté », des « chimismes lyriques », des algèbres prétendues poétiques, toutes chose répudiées par leur auteur même). Admettons, puisqu'aussi bien on croirait à la représentation entendre des vers, que *Glauco*, le plus grand succès du théâtre italien depuis une dizaine d'années, soit l'œuvre d'un poète au sens habituel du mot.

Mais qui donc voudra nous persuader qu'on peut faire entrer dans un florilège poétique les *Ricordi di Riviera* de Cardarelli, les tableaux toscans de Cicognani ou de Tozzi, les souvenirs de chasse de Paolieri, les alertes

1. P. 140. A propos de Guido da Verona, signalons aux compilateurs, dont les diligentes notices bibliographiques sont courtes, mais substantielles et précises, une légère omission : il y a sur l'auteur de *La vita comincia domani* un article de M. Paul Hazard dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er juillet 1918.

petites scènes de Panzini, toutes pénétrées de souvenirs littéraires et d'une émotion qui semble toujours un peu livresque même quand elle ne l'est pas ?

Que dire encore des pages qu'on tire pour nous des romans de Grazia Deledda et de Annie Vivanti ? Certes, Mme Vivanti est aussi poète et nul n'a oublié que les vers publiés par elle en 1891 lui avaient valu les encouragements de Carducci : « ...Nuvola bianca, t'apri Candida vela, vai... Vermiglia pianta, odora... Dolce fanciulla, canta ». Mais comme depuis cette date et donc bien avant le début du siècle, la lyre de la poétesse s'est à peu près tue et comme des *Divoratori* à *Naja tripudians* nous n'avons plus eu que des romans, on pourrait penser que le *terminus a quo* adopté par les auteurs de notre anthologie devait exclure les amusantes et très féminines impressions du Far-West qui terminent le volume.

Et que dire enfin des pages de *Un Uomo finito* et de *L'Uomo Carducci* dont M. Papini, leur auteur, a encadré ses propres poésies qui sont d'un véritable poète, mais dont les titres ressemblent par trop aux noms des avenues et des rues de New-York : « Opera prima... Quinta poesia... Quindicesima poesia » ? Que dire, sinon souhaiter qu'une nouvelle édition déroute moins les catégories généralement admises et distingue, en deux volumes s'il le faut — vers et prose —, les écrivains qui ont représenté les principaux courants poétiques dans l'Italie contemporaine.

Il n'en reste pas moins que l'on doit être reconnaissant aux deux sagaces et diligents compilateurs. Leurs notes biographiques et bibliographiques sont précieuses, et l'on pourrait dire d'autant plus précieuses qu'elles portent sur des auteurs plus rapprochés de nous. Ils ont su exhumer de certaines éditions depuis longtemps épuisées des poèmes de valeur. Ils viennent rappeler ou faire connaître à l'étranger, sinon à l'Italie, des écrivains de talent ou tout au moins curieux et intéressants par quelque côté.

Au premier coup d'œil, le volume pourra faire croire que les poètes manquaient pour le remplir. Mais si l'on ne s'arrête pas à cette impression, on lira encore volontiers les pages de prose qui alternent avec les pages de vers. Et, dussent-ils laisser de côté cette poésie qui n'emprunte pas le cadre et les formes traditionnels, les tenants d'une esthétique et d'un art poétique attardés apprécieront du moins le choix des poèmes de Bacchelli et de Buzzi, de Govoni et de Palazzeschi. Ils pourront trouver un peu restreinte la place faite à Guido Gozzano et à Ada Negri. Mais ils auront des compensations dans d'autres poètes que je ne puis nommer tous ici, ni apprécier. Je renvoie à l'Anthologie florentine qui donnera pour plus d'un de ces poètes le désir d'approfondir l'examen et de connaître les œuvres elles-mêmes. S'il en est ainsi, MM. Papini et Pancrazi auront réussi deux fois. L'ambition qu'ils manifestent est plus modeste : « Ci teniamo ad aver fatto cosa utile per tutti coloro che hanno un qualche amore per questa ultima e benintenzionata poesia italiana; ai critici, agli storici che verranno e, specialmente, ai semplici buongustai di letteratura ». Ce serait trop de

prétention que de parler au nom des critiques et des historiens de l'avenir. Assurons seulement que, pour le présent, le recueil *Poeti d'oggi* est une œuvre opportune et un instrument utile.

HENRI BEDARIDA.

G Gentile. *Le origini della filosofia contemporanea in Italia.* Messine, G. Principato; 1 vol. in 8, 1917.

M. Giovanni Gentile, dont on connaît l'autorité en ces matières, a publié, vers la fin de la guerre, un premier ouvrage sur « les origines de la philosophie contemporaine en Italie », dont les circonstances nous ont empêché d'entretenir plus tôt les lecteurs des *Études*. Ouvrage clairement composé, où l'interprétation et la critique personnelles ne sont jamais noyées dans la surabondance d'une documentation qui déconcerterait, sans éclairer; nuancé parfois d'une fine ironie, qui gagnerait, en certains cas, à se montrer plus indulgente.

Dans une introduction très dense, M. G. Gentile dégage les traits essentiels de la philosophie du Risorgimento, dont les doctrines capitales sont antérieures à 1850. Il montre que Galluppi, procédant de Condillac et de Leibniz, Rosmini, exégète du Kantisme, qui se souvient, assez fréquemment, de Malebranche, Gioberti, enfin, admirateur de ces deux maîtres italiens, mais penseur original, avaient considéré que le problème primordial de la philosophie était celui de la Connaissance. Gioberti avait même tenté de dépasser, à ce sujet, la position de subjectivisme. Or, aux environs de 1850 et après cette date, brusque réaction menée par des esprits curieux, ardents, un peu confus, et dont le scepticisme », assez particulier, est défini avec pénétration par M. Gentile.

Vivant en France, imprégné de la philosophie du XVIII^e siècle français, Ferrari s'indigne que les libéraux italiens aient compromis, par de louches tractations, l'esprit révolutionnaire dont il est, lui-même, un chaud partisan. Un peu dérouté par la complexité du problème de la connaissance, il affirme résolument la valeur absolue du phénomène, déclare que, l'apparence équivalant au réel, il faut enregistrer et accepter toutes les apparences, si contradictoires qu'elles puissent être, comme des moments successifs du rythme scandant la vie universelle, — met l'intelligence au service de l'action, et se réfugie prudemment dans les théories morales et sociologiques, où il se sent plus à l'aise. Théories qui, chez lui, revêtent parfois une forme assez intéressante, mais où l'on retrouve des réminiscences flagrantes de Proudhon et d'Auguste Comte, enveloppées dans un sincère amour de l'Humanité.

Esprit inquiet, fiévreux, Franchi va de la piété au rationalisme, puis, par découragement et mélancolique lassitude, du rationalisme à la ferveur mystique. Sa période d'activité philosophique est caractérisée par une enthousiaste admiration de la doctrine de Renouvier, qui alterne ou qui se concilie tant bien que mal avec l'imitation des représentants les plus qua-

lifiés du positivisme : Strauss, Comte et Littré. Il ne comprend pas grand'chose au système de Gioberti qui, comme celui de Rosmini, lui semble empreint d'un intempérant dogmatisme, et qu'il accuse de vouloir ramener l'Italie au moyen-âge. Formule un peu puérile : comme si la pensée médiévale constituait un « bloc ! » Comme si, sur certains points, elle ne pouvait être avantageusement comparée à la spéculation moderne! Finalement, après avoir distingué, dans la connaissance, la phase de la spontanéité et celle de la réflexion, après avoir essayé une analyse de la foi instinctive et du doute, bref, après avoir traversé quelques lieux-communs qu'il n'est même pas capable de coordonner avec rigueur, il adopte — ou peu s'en faut — le point de vue de Ferrari. A sa vague philosophie du sentiment nous préférons encore les généreux élans de sa conviction démocratique... Notons un détail piquant : à la fin de sa vie, Franchi a très sévèrement jugé G. Bruno, tandis qu'il exaltait saint Thomas d'Aquin!

Disciple de Mazzini, exilé pour ses idées politiques, Mazzarella, à son retour en Italie, entra d'abord dans l'église vaudoise, « pour protester contre la tyrannie sacerdotale ». Il affectait d'exceller dans la « critique » et de s'inspirer, sur ce point, de la méthode kantienne. Prétention quelque peu présomptueuse, de la part de cet esprit vibrant et confus, qu'absorbait, d'ailleurs, l'urgence des problèmes, d'ordre pratique et social, qui s'imposaient à ses contemporains! Quoiqu'il reproche, non sans âpreté, aux penseurs catholiques de la même époque, — à de Bonald, à Joseph de Maistre, à Bautain, à Lamennais (première manière) — d'avoir versé dans un nouveau scepticisme, en désespérant de la raison et en plaçant leur ultime recours dans l'autorité d'une théologie invérifiable; quoiqu'il leur fasse grief d'avoir substitué à l'épais matérialisme du baron d'Holbach une sorte de matérialisme religieux qui lie le sort de la foi à des convenances, à des nécessités politiques, sociales ou morales; quoiqu'il les mette bien au-dessous de Rosmini, qui a eu, à tout le moins, le mérite de continuer Descartes et Kant, — il reconnaît un certain téléologisme dans la vie humaine, qui tend vers une fin transcendante, et à laquelle le christianisme de l'Evangile fournit, en somme, le meilleur des programmes éthiques. Voilà donc des philosophes qui combinent curieusement dans leurs œuvres des conceptions empruntées au XVIII^e siècle, des aspirations communes aux romantiques de France et d'Italie, parfois même, des notions puisées chez les maîtres du positivisme du XIX^e siècle! Mais, aux yeux de M. Gentile, on peut, sans paradoxe, les appeler des « sceptiques », parce que, manifestement incapables de bâtir des systèmes cohérents, ou s'intéressant surtout à l'organisation de la société en fonction du nouvel idéal révolutionnaire, ils renoncent vite à résoudre le problème de la Connaissance et sacrifient la Raison à un fidéisme ou à un sentimentalisme inconsistant, sans garanties pour la science, — quelquefois, comme c'est le cas pour Mazzarella, sans avoir nettement conscience de l'aboutissement logique de leurs tendances profondes! La religiosité sans dogmes où les conduit, tôt ou tard, leur doute touchant la portée de la Raison, c'est là,

pour M. Gentile, une faillite de la philosophie digne de ce nom, — un « scepticisme » honteux, mais non moins réel, à sa façon, que l'antique pyrrhonisme. Le tout est de s'entendre sur le sens que l'on donne à chaque terme !

Avec Terenzio Mamiani, — homme politique presque unanimement respecté, poète célèbre mais inégal, vulgarisateur diligent et infatigable, professeur écouté, fondateur de revues et de groupements qui eurent de l'influence, à leur heure, dévot de Platon et des Muses, voire, gentilhomme affable et munifique —, nous revenons à la tradition de Rosmini. Mais hélas ! si nous nous attendons à rencontrer un penseur vigoureux, doué, à tout le moins, de quelque aptitude à la synthèse, et sachant enchaîner autour d'une intuition centrale des concepts glanés çà et là, — quelle déception ! Dans ces *Dialogues*, il oscille entre le scepticisme et le platonisme. A propos de la perception, il emprunte, à son insu, à Destutt de Tracy une théorie, plutôt commode, « de la conjonction et de la compénétration des actes », qui résoudrait la difficulté des rapports du sujet et de l'objet. Comme Saint Augustin et comme Malebranche, il fonde l'objectivité du savoir humain sur celle de l'Absolu divin. Il résume élégamment les thèses du néo-platonisme, déjà reprises, mais avec plus de force, d'accent, et avec moins..... d'éclectisme, par Gioberti.

Sensiblement supérieur, — bien qu'il ait joui d'un moindre prestige, — nous apparaît aujourd'hui Bertini, le disciple préféré de ce maître un peu mystérieux que fut Luigi Ornato. Durant son exil à Paris, ce dernier avait été en relations avec Victor Cousin, alors occupé à traduire Platon. Grâce à Ornato, Bertini se familiarisa avec les doctrines de l'auteur du Phédon et avec celles de Jacobi. A son tour, il tenta d'accorder le sentiment et la raison, « la lumière du cœur », de Jacobi, avec l'intelligence, — car cet accord est la condition même de la vérité, dont l'élaboration utilise tout un fonds d'intuitions, de croyances et de « notions communes », ainsi que parlaient les Stoïciens. La connaissance, spécifiquement, est un rapport original entre l'esprit et les choses, qui ne peut se réduire ni aux lois de l'action, ni aux processus de la passion. Et, sur ce point, Bertini nous offre d'assez judicieuses remarques. — Après avoir critiqué l'hégélianisme, il s'attaque à un problème qui ne cessera de l'obséder : le problème de l'Être infini, avec ses divers attributs, en corrélation avec le monde fini. Comment concilier l'unité et la pluralité ? Comment expliquer la liberté de l'acte créateur ? Pour Bertini, Dieu produit, de toute éternité, le monde par amour, c'est-à-dire, en vertu d'une nécessité impliquée dans sa perfection même. Et cette création se continue, du dedans, — Dieu gardant la pleine connaissance de l'infinie multiplicité des choses, et exerçant sur elles une action qui les élève peu à peu vers la perfection. Dans ce théisme, d'abord mystique, puis, de plus en plus rationaliste, et que Bertini, tout en le dégageant de toute écorce dogmatique, distingue avec soin du panthéisme spinoziste; — dans la théorie de la substance, notamment, qui lui sert de base, on relèverait, à coup sûr, bien des flottements.

Mais ne serait-il pas possible, également, de reprocher à Leibniz, comme le fait G. Gentile, quelques incohérences et quelques superpositions d'idées un peu artificielles? En tout cas, il nous semble que Bertini s'attache au monadologisme, combiné avec la métaphysique plotinienne, beaucoup plus qu'à l'immanentisme radical. L'auteur des *Ennéades* regardait la série des êtres comme s'écoulant par émanation de l'Un suprême qui, loin d'y résider en substance et de s'y résorber, ne se manifeste dans l'univers que par le rayonnement de ses « puissances » et ramène le « fini » à sa source initiale, à travers le cycle de l'évolution vitale. Sorte de compromis entre la transcendance, que sauvegarde le principe de parfection, — souverain dans cet « ordre intelligible », non soumis aux catégories d'Aristote, — et l'immanence, qui répond au besoin de mêler plus intimement la vie humaine à la vie divine : in ipso vivimus, movemur et sumus, avait dit Saint Paul (1). A notre avis, Bertini, qui affirme d'ailleurs et qui essaie de prouver l'immortalité de l'âme, se rallierait, en somme, à une synthèse métaphysique, faite d'éléments plotiniens et d'éléments leibniziens. Son attitude rappellerait assez celle de Bruno écrivant le *De Monade* et le *De minimo*, — nous voulons dire, la troisième phase de la spéculation du Nolain qui, lui aussi, a quelque peu hésité sur ce grave problème de la substance!... Observons, cependant, chez Bertini, une vue plutôt pessimiste de l'existence, et signalons que, vers la fin de sa carrière, se fait sentir dans sa doctrine l'influence de Lotze que subira, plus profondément encore, un Francesco Bonatelli.

Nous glisserons plus rapidement sur les chapitres consacrés au dynamisme, assez composite, de L. Ferri, à F. Bonatelli, qui nous donne une théorie du fondement objectif des catégories, qui, dans ses analyses psychologiques, corrige l'un par l'autre le réalisme de Herbart et l'idéalisme de Kant, qui souligne le rôle fécond joué par l'analogie, dans la connaissance du monde extérieur, et qui, après avoir réhabilité la vieille notion de « facultés », s'applique à définir la fonction propre de la conscience et les limites où se déploie sa liberté. Quant à Carlo Cantoni, — qui a assez longtemps pratiqué l'œuvre de Vico (comme chez nous Michelet), — ce n'est certes pas un penseur bien original : il se pare des dépouilles des précurseurs les plus divers, et, ce qui est pire, après avoir fait à Lotze quelques emprunts, il s'avise de vouloir corriger Kant, sans le comprendre. Sa critique débile et superficielle propose des retouches à l'Esthétique et à l'Analytique transcendantales. Elle s'en prend au « formalisme » kantien. Finalement, elle verse dans un moralisme fort édifiant et dans une sorte de « pathos », mêlé d'images et d'abstractions, pour lequel G. Gentile montre un légitime mépris! Même dédain à l'égard de l'éloquent « laïcisateur ». Giacomo Barzellotti, qui, en matière d'art, ne manquait pas de goût, à l'occasion, qui étudiait avec assez de finesse et évoquait non sans relief les individualités,

(1) Cf. sur ce point les ouvrages de M. Picavet.

mais qui, par malheur, aurait dû se contenter d'une tâche pédagogique, sans essayer de construire une doctrine.

Chrétien convaincu et même courageux, platonicien fervent, hanté par l'idée de la mort, qu'il ne peut envisager de sang-froid, mais où il s'accoutume à voir la délivrance de l'âme rejoignant enfin le foyer divin, — F. Acri reproduit les théories de Gioberti sur « l'homme qui pense en parlant, comme Dieu pense en créant. » Mais ce qu'il dit de la Science paraît plutôt un défi à la fièvre de connaître qui tourmente ses contemporains. Exagérant encore le mot de Pascal : « Nous ne savons le tout de rien », il professe que notre effort n'aboutit qu'à « la conscience d'une ignorance infinie ». Et il se réfugie dans un intuitionisme mystique qui fait songer à celui du Pseudo-Denys ou de Scot Erigène, et que laissaient déjà prévoir certaines pages d'A. Conti et de G. Allievo. — « Conclusion logique du platonisme, déclare en terminant M. Gentile, mais naufrage de la philosophie ! »

L'impression qui se dégage du livre suggestif et nourri, mais çà et là un peu amer et partial, de M. Gentile, est, somme toute, peu flatteuse pour la philosophie italienne, — considérée, du moins, à travers les représentants de « l'école platonicienne ». Quelques-uns d'entre eux sont, évidemment, plutôt des vulgarisateurs ou des éclectiques (1) que des esprits doués des qualités nécessaires pour bâtir un système cohérent. Beaucoup ont le tort d'obéir à des préoccupations étrangères à leur mission et de ménager l'opinion par des compromis diplomatiques, donc, fragiles. Enfin, il est incontestable que, poussées à leurs conséquences extrêmes, la métaphysique platonicienne, et plus encore, celle de Plotin (qui a toujours été si répandue en Italie), conduisent au mysticisme, donc, risquent de suspendre, comme assez vaine, la libre recherche de l'Esprit s'appliquant à déchiffrer méthodiquement les lois de l'Univers matériel et à identifier de plus en plus le Réel et la Pensée. Encore ne faudrait-il pas exagérer, en faisant un procès de tendance à tous ceux qu'a conquis la spéculation si hardie, si riche, si poétique, et souvent, si profonde de Platon. Car, à ce compte, on serait obligé de frapper d'ostracisme une bonne moitié des noms qui illustrent l'histoire de la philosophie, et qui, *à divers degrés* et *sous des formes différentes*, ont puisé à cette source féconde, depuis saint

(1) L'éclectisme peut avoir un intérêt historique et jouer un rôle efficace aux époques de *transition*. Constatons, par exemple. — et quel que soit notre jugement sur le résultat — qu'au XVIe siècle, il a permis de concevoir, tantôt contre le dogmatisme catholique, tantôt parallèlement à lui, parfois même, en opposition avec le pessimisme fataliste de Calvin, un idéal humain et un programme de vie morale où se retrouvaient les plus nobles inspirations de la pensée antique. Il a, de plus, facilité la conservation et la diffusion du néo platonisme, qui avait traversé tout le moyen âge ; ainsi, il a contribué à préparer la synthèse spinoziste (Cf. notre ouvrage sur la *Pensée italienne au XVIe siècle*, Paris, Champion, 1919), Mais, en plein XIXe siècle, déjà compromis par Victor Cousin, il apparait timide, démodé... et stérile !

Augustin jusqu'à Schelling, en passant par Malebranche, Spinoza, Berkeley, et combien d'autres!... Mystique est la théorie de « l'amour intellectuel de Dieu », qu'au 5e livre de l'Ethique, expose Spinoza, après Léon Hébreu et G. Bruno; et cependant, qui oserait contester le « génie » philosophique de Spinoza? A moins qu'en dehors de Hégel, il n'y ait plus de salut?... Mais, si l'on met à part la fameuse « dialectique », que de souvenirs, d'ailleurs habilement amalgamés, chez Hégel lui-même! Par exemple, le concept du Devenir, — et celui de l'identité des contraires!

A quoi bon insister?... M. Gentile a voulu, tout simplement, faire porter tout le poids de sa sévérité sur certain platonisme dégénéré, partisan du « moindre effort », prompt à solliciter la démission de la Raison, et à se reposer dans des conciliations faciles ou dans de pieuses rêveries. Mais il est impossible que la pensée italienne, au XIXe siècle, n'ait pas autre chose à nous offrir! (1) Nous attendrons avec curiosité le *second* volume annoncé. Essentiellement souple, la spéculation transalpine a certainement subi l'irradiation germanique, — un peu trop peut-être à notre gré, quoique nous soyons loin d'adopter toutes les conclusions de M. P. Lasserre, condamnant de façon trop sommaire la philosophie allemande. M. Gentile aura à cœur de juger, en la caractérisant, cette « autre » attitude intellectuelle. En ce qui concerne les diverses formes de la doctrine de l'Immanence, il y a presque autant d'imprécisions ou d'approximations à rectifier qu'en ce qui touche le « naturalisme » de la Renaissance! (2) Et ce n'est pas peu dire! S'il existe un platonisme rétréci, il existe aussi un hégélianisme au rabais!

J. Roger Charbonnel.

L. Gielly, L'âme siennoise. Paris, E. de Boccard, 1920; in-16 de 193 pages.

Ce livre est tout de charme et de grâce.

L'auteur, lui-même séduit par Sienne la délicieuse, nous promène sans effort à travers les rues et le passé de l'antique cité toscane. On l'y suit

(1) Que l'Italie, si riche en littérateurs et en artistes du plus haut génie, soit irrémédiablement pauvre en « inventeurs », au point de vue spéculatif; qu'elle soit destinée à n'être toujours qu'un « confluent » de doctrines, c'est ce que nous nous refusons à admettre! Dans la suite de son travail M. Gentile nous présentera certainement des philosophes qui auront renouvelé soit la position, soit la solution de tel ou tel problème, et qui, à ce titre, pourront être comparés à ceux que caractérise M. Parodi, dans son remarquable ouvrage sur « la Philosophie contemporaine en France » (Paris, Alcan).

(2) Cf. l'article de M. Dufourcq sur le *Campanella* de M. Blanchet. C'est aussi ce que j'essaie de faire dans mes conférences à l'Université de Lille, où j'indique les multiples nuances qui particularisent le naturalisme de la Renaissance, et les courants, parfois contradictoires, qui s'y croisent.

doucement conquis par la délicatesse des descriptions et par l'art de mélanger l'histoire au paysage.

De fait, pour M. Gielly, le passé semble surgir de ces ruelles tortueuses et des fiers palais, et se mêler encore aux gens qui passent et qui vivent leur vie moderne dans un décor vieux de bien des siècles. Tout pour lui forme chaîne : les événements d'autrefois se lient à ceux d'aujourd'hui; les vieilles familles sont encore là, avec leurs traditions patriarcales et leurs caractères de race; le même menu peuple rit toujours avec autant d'insouciance; Sienne est toujours la douce, la gracieuse la voluptueuse, l'un peu folle cité du moyen âge; il n'est point j'usqu'à son art qui ne témoigne de son âme tendre et amoureuse; les musées sont pleins de vierges aux yeux baissés et noyés, et sainte Catherine dans « San Domenico » se fond voluptueusement d'extase.

Certes M. Gielly est bon guide et très artiste. D'autres promeneurs cependant, pourraient peut être lui faire quelques reproches. Chacun voit à sa façon; et Sienne, pour d'autres, peut se dresser plus fière et plus sauvage entre ses collines. Si le paysage qui l'entoure se pare gracieusement d'oliviers, la ville, elle, est là comme un rouge nid d'aigles au haut de son mont; on se battit bien souvent sous ses murs, cela se voit à sa façon de rester resserrée sur elle-même, de se tasser comme pour ramasser ses forces, et ceux qui la défendirent furent, il y a bien longtemps, cela est vrai, de rudes chevaliers.

Aujourd'hui, oui, la vie y est douce; les remparts s'allongent en promenades, les faubourgs s'élargissent tranquillement et gagnent la campagne; mais il faut, bien le dire, la vie elle-même s'est retirée de cet ancien centre; la douceur en est trompeuse, c'est un avant-goût de mort. Il ne faut pourtant pas que le présent trompe sur le passé ! La tendresse de Sienne est surtout actuelle, c'est celle d'une ville qui s'éteint.

On pourrait faire à l'auteur un autre grief, et celui-là concernant le mysticisme siennois. C'est presque un mythe dit M. Gielly. Sainte Catherine a été surfaite. La ville est par dessus tout jouisseuse et amoureuse.

Mais n'est-ce pas toujours à côté du péché que naît la contrition ? Et je ne veux pas parler ici d'un lien très étroit qu'on a découvert entre l'amour divin et l'amour humain. L'un et l'autre ont un même principe.

Le mysticisme de Sienne, bien loin de ne pas exister, est exalté comme la cité elle-même. Sainte Catherine aima Jésus avec passion, et le Sodoma a trahi un peu son modèle en lui prêtant tant de douceur. Sa douceur était dans son commerce avec les humbles, comme celle de saint Bernardin était dans la gentillesse de ses prêches familiers. Quant à Dieu ils l'aimèrent l'un et l'autre avec feu, avec élan, avec exclusion, avec profondeur : c'est bien là du mysticisme dans toute sa force.

Cependant pourra-t-on dire avec M. Gielly : Sienne la charmeuse, mais aussi Sienne la dure et la passionnée alors que sa race vivait et luttait aux temps troublés de sa splendeur.

Y. Lenoir.

Chronique

— Le « Comité Catholique français pour la célébration du sixième centenaire de la mort de Dante », que préside avec autorité et distinction notre ami et collaborateur M. Henry Cochin, a entrepris de publier un « Bulletin du Jubilé », qui aura cinq fascicules : le premier a paru en janvier 1921 (Paris, Librairie de l'art catholique, place Saint Sulpice; abonnement, 30 fr.). — Ce premier numéro contient de très importants articles que nous énumérons en nous excusant de notre brièveté : *La gloire de Dante Alighieri*, « Fannomi onore e di cio fanno berre », très belle introduction de M. H. Cochin; — H. François Delaborde, *Le silence de Dante sur Saint Louis*, apporte un nouvel argument à l'appui de l'invraisemblance du séjour prétendu de Dante à Paris; — P. Monceaux, *Un guide des âmes dans l'autre monde*, la légende de Saint-Jérôme; — Jean Babelon, *Faux-monnayeurs*, à propos de *Paradis, XIX*, v. 140-141; — A. Masseron, *Chronique du Jubilé.*

— Le même Comité a inauguré à Paris, le 27 avril, les commémorations dantesques célébrées en France par une belle cérémonie, en l'église Saint-Séverin, en présence du cardinal-archevêque et d'une très nombreuse assistance. Mgr P. Battifol a, dans une fort belle conférence, parlé de « la Foi de Dante »; un concert de la musique spirituelle a été exécuté par l'impeccable *Schola Cantorum* sous la direction de M. Vincent d'Indy.

Nous sommes heureux d'apprendre que plusieurs universités françaises, Montpellier, Toulouse, Aix-en-Provence, ont consacré des fêtes à la mémoire du grand Florentin. Nous nous proposons de revenir sur les cérémonies universitaires parisiennes.

— Nous avons sous les yeux le premier volume d'une nouvelle série des *Atti e Memorie della R. Accademia Petrarca in Arezzo*, 1920 (in-4°, 288 pages). Ce volume renferme plusieurs études d'un très vif intérêt, dont nous croyons utile de donner ici au moins les titres, en les rangeant par matières. Archéologie classique : G. F. Gamurrini, *Di una testa antica in terra cotta e la distruzione di Arezzo l'anno 81 a. C.;* — Civilisation médiévale : U. Viviani, *Il « Liber Mitis » di Guido Aretino Medico;* A. Del Vita, *Inventari e documenti riguardanti antiche chiese aretine;* A. Saviotti, *Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474;* — Histoire : A. Bini, *La*

ribellione di Arezzo del 1529; C. A. Lumini, *Arezzo, la Toscana e la reazione antifrancese del* 1799; — Linguistique : L. Luzatto, *Saggio sulle voci aretine.*

Les mémoires littéraires ont une importance particulière, par la nature des sujets traités et par leur étendue : G. F. Gamurrini, *Petrarca e la scoperta dell' America;* G. Fatini, *Italianità e patria in Ludovico Ariosto;* G. Capone-Braga, *Il silenzio di Dante sui genitori suoi.*

— Poursuivant infatigablement ses publications pour l'enseignement du français en Italie, M. le Prof. A. Bertuccioli, de l'Académie navale de Livourne, dont nous avons déjà signalé les belles anthologies de littérature maritime, y ajoute aujourd'hui un volume qui ne sera pas moins apprécié, *La Littérature scientifique,* choix de lectures du XVI^e^ siècle à nos jours (Milan, Treves éd. 1921; 226 pages). Ce sont des ouvrages que les Français auraient plaisir et profit à consulter.

— M. Carlo Pellegrini, professeur à l'Académie navale de Livourne, a publié dans la *Rivista d'Italia* de 1920 (vol. III, fasc. II et III) une très attachante étude sur *La leggenda degli amanti di Borgogna e la sua fortuna in Italia,* c'est-à-dire l'aventure de la Chatelaine de Vergy, dont il donne une très élégante et très fidèle traduction. Le vieux poème français y est étudié avec beaucoup de soin et de goût. Quant aux dérivations italiennes de ce roman, elles ne sont pas de premier ordre; la plus connue, celle de Bandello, est loin d'être un de ses contes les plus réussis.

— Un congrès d'histoire de l'art s'ouvrira à la Sorbonne le 26 septembre prochain et durera une dizaine de jours, occupés par des séances de travail, alternant avec des excursions et des visites de monuments et de collections à Paris et en province.

Il comprendra quatre sections : 1° *Enseignement; Muséographie;* 2° *Art occidental;* 3° *Arts de l'Orient et de l'Extrême-Orient;* 4° *Histoire de la musique.*

Parmi les pays étrangers, l'Italie sera représentée d'une façon particulièrement brillante. Le Comité central, que préside le professeur Adolfo Venturi, de l'Université de Rome, et les Comités régionaux à la tête desquels figurent les plus éminentes personnalités, ont réuni un nombre important d'adhérents. Près de trente communications sont déjà annoncées. Plusieurs concernent la Musicologie.

On voit quel intérêt présentera ce congrès pour les lecteurs des *Etudes Italiennes.* Le Secrétariat, qui siège au Pavillon de Marsan, 107, rue de Rivoli, Paris, 1^er^, leur enverra tous les renseignements qu'ils pourront demander. La cotisation (30 francs) est réduite à 20 francs pour les dames appartenant à la famille des congressistes.

ANGERS. — IMPRIMERIE F. GAULTIER.

LE PRIMATICE ET LES GUISES

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS[1]

Parmi les architectes, peintres et décorateurs du XVI[e] siècle, le Primatice occupe une place éminente. Malheureusement, la plupart de ses ouvrages ne sont pas parvenus jusqu'à nous. A Fontainebleau, la célèbre galerie, où il avait représenté les aventures d'Ulysse, a été détruite sous Louis XV; quant aux autres parties du château de François I[er] et de Henri II où il avait mis la main, des retouches excessives les ont rendues méconnaissables. A Meudon, le petit château ou « grotte », construit et décoré par ses soins pour le cardinal de Lorraine, admiré comme une merveille par les contemporains et chanté par Ronsard, a été démoli par le Grand Dauphin, fils de Louis XIV. A Paris enfin, il ne reste plus que quelques murs de l'hôtel de Guise, dont il fut l'architecte, ainsi que nous allons le montrer. Si la décoration intérieure de la chapelle, telle qu'il l'avait conçue et fait exécuter, est parvenue sans dommage jusqu'à une époque relativement proche de nous, elle n'en a pas moins péri tout entière[2]. Les pages qui suivent ont pour objet de faire connaître autant qu'il se peut les rapports du Primatice avec le cardinal de Lorraine et son frère le duc de Guise. Quelques lettres inédites du Primatice nous y aideront principalement. Elles viennent s'ajouter aux trois qu'on a publiées de ce grand artiste, dont

1. Cet article a fait l'objet d'une communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (séance du 10 juin 1921).

2. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, numéro de décembre 1921 notre article *Un chef-d'œuvre disparu : Les peintures de la chapelle de Guise*, où nous avons plus spécialement étudié le rôle du Primatice dans la décoration de cette chapelle et donné des reproductions des dessins originaux ou copies postérieures qui permettent de se faire une idée de ce bel ouvrage.

la vie est peu connue et dont on peut dire qu'ayant goûté de son vivant toutes les joies de la gloire, il a joué de malheur avec la postérité[1].

Depuis 1548 au moins, date du mariage de François de Lorraine avec Anne d'Este, fille d'Hercule, duc de Ferrare, et petite-fille de Louis XII par sa mère Renée de France[2], le Primatice, Français d'adoption depuis plus de quinze ans et alors dans la force de l'âge[3], était en relations avec les Guises et travaillait pour eux. En 1550, après la mort du duc Claude, c'est lui qui fut chargé, assure M. Dimier, d'établir les plans et de surveiller l'exécution du mausolée élevé par sa veuve Antoinette de Bourbon en la chapelle Saint-Laurent du château de Joinville[4]. Depuis 1553 enfin, il travaillait aux embellissements du château de Meudon, que le cardinal de Lorraine, frère cadet du duc de Guise, avait acquis peu auparavant de la duchesse d'Étampes. Une tradition, parfois contestée, l'assurait[5]; les documents d'archives la confirment. Dans une

1. Dans son bel ouvrage sur le Primatice (1901) M. Dimier n'a pas recherché les documents d'archives. C'est M. H. Stein qui, sous le titre suivant : *Quelques lettres inédites du Primatice* (1910, 23 pages in-8, extrait des *Annales du Gâtinais*), a publié une lettre de l'artiste à François de Dinteville, évêque d'Auxerre (11 mars 1551 ou 1552) et deux à Catherine de Médicis (24 avril et 19 mai 1565). Les deux dernières offrent une réelle importance pour les travaux de Fontainebleau et ceux de Saint-Denis (tombeau de Henri II).

2. Cette dernière se servait parfois de lui comme d'intermédiaire avec son gendre (B. N., Clairambault 346, fol. 159, lettre non datée de Renée de France au duc de Guise).

3. Dans son testament, daté de Saint-Germain-en-Laye, le 20 février 1563 publié par Giov. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, III, 1840, p. 552-4, d'après les archives de la fabrique de Saint-Pétrone de Bologne, il se dit âgé de cinquante-huit ans. Il était donc né vers 1504.

4. Voir surtout A. Roserot, *Nouvelles recherches sur le mausolée de Claude de Lorraine, duc de Guise* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. 21, 1899, p. 205-214). M. R. Luzu, qui prépare une histoire de la ville de Joinville, reprendra la question avec des documents nouveaux.

5. Vicomte de Grouchy, *Meudon, Bellevue et Chaville*, dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. XX, 1893, p. 51 et suiv. — Cf. Maurice Roy, *Le Primatice à Meudon*, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, 1917, p. 43-52. Il n'y a dans ces deux travaux aucune preuve directe de la participation du Primatice. M. Roy montre seulement que le Primatice possédait deux maisons à Meudon et donne quelques renseignements sur les neveux et héritiers de l'artiste.

Le Primatice, par lui-même.
(Crayon de la Bibliothèque Albertine, de Vienne.)

Deuxiesme Apartements

Plan de la partie principale de l'hôtel de Guise (premier étage) au XVII[e] siècle.
En bas et à gauche, la chapelle.
(Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes)

lettre inédite malheureusement gâtée par l'humidité, lettre non datée, mais qu'il y a de bonnes raisons de rapporter aux années 1553 ou 1554[1], l'artiste, au moment de quitter Meudon « pour aller faire un tour à Fontainebleau », donne au cardinal force détails sur la fameuse « Grotte » : « L'archivolte et la frise, dit-il, sont en place; la dernière [statue?] est en train d'être taillée et j'en ai vu, avant de partir, six en place, ce qui donne à l'ensemble un aspect admirable... Le cardinal de Meudon fait travailler au sommet de l'escalier (il s'agit sans doute du château proprement dit) et aux appuis de la terrasse. Je continue à faire extraire des carrières de la pierre tendre... très belle et je pense que votre première lettre me commandera de faire le second étage, partie de pierre dure et partie de pierre tendre, comme il me semblera mieux, pour concilier avec les nécessités de l'ouvrage l'économie d'argent et de temps ». Sur la question d'argent, le Primatice devait avoir quelques difficultés avec le cardinal de Lorraine, car sur ce chapitre, il le flatte et le caresse de son mieux : « Personne n'ose dire autre chose, sinon que la dépense est des plus grandes qu'aient jamais faites empereur ou prince de l'Église. Je donne à entendre que l'on a déjà employé dix mille écus, et on le croit, parce que l'ouvrage représente beaucoup plus de dépense qu'il n'y en a eu encore. Je dis que vous voulez y consacrer vingt-cinq mille écus, de sorte que vous ne serez pas embarrassé de montrer à qui en parlera que c'est là une petite somme, comparée à la grandeur de votre entreprise[2] ».

1. Il y est dit que le cardinal de Meudon, Antoine Sanguin, se dispose à partir pour son archevêché. Or c'est le 23 octobre 1553 que Sanguin, évêque d'Orléans et grand-aumônier de France, eut ses bulles pour l'archevêché de Toulouse (*Gallia Christiana*, XIII, 56). Il mourut le 25 novembre 1559, sans du reste avoir mis à exécution son projet de voyage à Toulouse.

2. Voir, à la suite de cet article, le texte complet, en italien. La lettre est signée *Bologna, abbate de Santo-Martino*. Le Primatice était en effet abbé commendataire de Saint-Martin-ès-Aires, à Troyes, au moins depuis le mois de février 1546 nouveau style (A Roserot, *Les abbayes du département de l'Aube*, dans le *Bull. hist. et phil. du Comité des travaux historiques*, 1904, p. 575; cf. *Gallia Christiana*, XII, 583, où l'artiste est nommé *Franciscus de Prima-die*

Nous n'avons pas d'autres renseignements sur la suite des travaux exécutés par le Primatice à Meudon, mais la *Grotte* était certainement terminée à la fin de l'année 1557, comme on peut le déduire du document dont nous allons maintenant parler. Il y avait encore à cette époque d'importants travaux de nivellement à exécuter. C'est ainsi qu'une « butte de terre ou montaigne », longue de 41 toises environ, large de 30, haute de 2 ou 3, se trouvait encore entre le château et la « grotte ». Marché fut passé le 1er janvier 1558 entre « messire Francisque Primadici », stipulant pour le cardinal de Lorraine, et Nicolas Delisle, maître maçon à Paris, pour exécuter cette « vuydange ». La terre ainsi retirée devait servir à combler « la prochaine vallée de ladicte montagne » se trouvant devant la Grotte; quant à la pierre, Delisle s'engageait à la faire transporter près de la chapelle du parc. Le travail devait commencer immédiatement et se poursuivre sans arrêt jusqu'à son achèvement, avec le plus grand nombre de bras possible, cent, deux cents, ou trois cents ouvriers par jour, « si tant en peult fournir »[1].

C'est au cours du règne de Henri II que François de Lorraine, duc de Guise, l'un des plus grands hommes de guerre du XVIe siècle, et bientôt, après la mort tragique du roi, le véritable maître de la France, résolut de se constituer, avec l'aide de son frère Charles, cardinal de Lorraine, le plus riche bénéficier du royaume, « le pape d'en deçà les monts », selon le mot de Saint-Simon, une sorte de petit fief dans le quartier alors le mieux hanté de la capitale. Il jeta son dévolu sur le vaste quadrilatère compris entre la rue de Paradis (aujourd'hui des Francs-Bourgeois) et la rue des Quatre-Fils d'une part, la rue du Chaume (aujourd'hui des Archives) et la rue Vieille-du-

(sic), et l'abbé Defer, *Histoire de l'abbaye de Saint-Martin-ès-Aires*, 1875, p. 66-71). Il portait encore ce titre peu d'années avant sa mort (Voir ci-après, document n° V).

1. Minutes de Hervé Bergeon, notaire au Châtelet de Paris (étude actuelle de Me Mahot de la Quérantonnais). Voir le texte de ce document à la suite de la présente étude.

1555
18 oct.

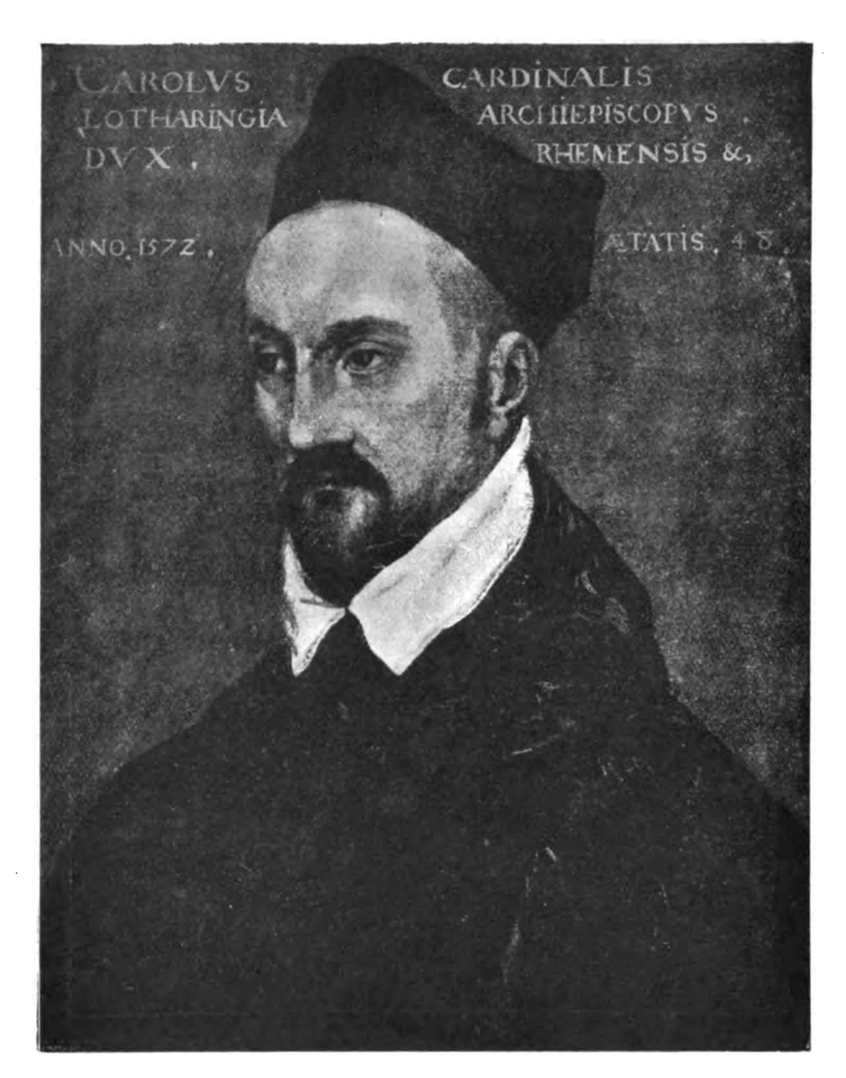
Ill.mo et Ecc.mo S.or et patron mio coll.mo

Hoggi ... [illegible]

[illegible]

[illegible]

Lettre autographe du Primatice au duc François de Guise
sur les travaux de l'hôtel et de la chapelle.
(Bibliothèque Nationale, manuscrit français 20554; la page est réduite de moitié environ.)



Charles, cardinal de Lorraine, à 48 ans.
(Peinture de Georges Boba, Musée de Reims.)

Temple de l'autre. Dans ce quadrilatère, coupé en deux portions à peu près égales par une ruelle qui réunissait la rue du Chaume et la rue Vieille-du-Temple, se trouvaient plusieurs hôtels appartenant à des grands seigneurs ou à des parlementaires. François de Guise et Anne d'Este, sa femme, ou le cardinal de Lorraine en leur nom, les acquirent successivement : l'hôtel de Clisson et l'hôtel de Laval en 1553, la maison de Louis Doucet, dite la Doucette, moitié en 1557 et moitié en 1561, l'hôtel de la Rocheguyon en 1560 [1].

Les travaux commencèrent, semble-t-il, peu après la première acquisition. Dès 1553, le duc avait pris les dispositions nécessaires pour s'entendre avec la ville au sujet des canalisations d'eau [2] et nous allons voir qu'en 1555 certaines parties, de la maçonnerie tout au moins, étaient fort avancées.

A l'hôtel de Guise, comme au petit château de Meudon, la direction de l'ouvrage fut confiée au Primatice. On voit en effet, par les comptes de la maison de Guise, que Nicolas Delisle, le maître-maçon, travaillait à cette époque non-seulement à Meudon pour le cardinal de Lorraine, mais aussi à Paris pour le duc de Guise [3]. En l'absence d'autres documents, ç'eût été déjà un sérieux indice. Mais la présomption devient certitude quand on lit deux lettres de l'artiste, qu'il nous a été donné de découvrir. La première, fort courte, n'en est pas moins précieuse. Elle est datée de Fontainebleau le 27 septembre 1555 et elle est adressée au duc de Guise lui-même : « J'étais résolu, dit le Primatice dans ce billet, à partir demain de très bonne heure pour faire ce que Votre Excellence m'ordonne. Mais voici une lettre de M. le maréchal de Saint-André qui me

1. L. Mirot, *Notes et documents pour servir à l'histoire de la formation topographique des hôtels de Rohan-Soubise au Marais* (*Annuaire-Bulletin de la Soc. de l'Hist. de France*, 1918).

2. *Délibérations du Bureau de la Ville*, t. IV, p. 230 et 233, sous les dates du 4 et du 17 octobre 1553.

3. B. N., fr. 22433 (Gaignières 969), fol. 82 et 88. Compte de Guillaume de Champagne, trésorier et receveur général des finances de la duchesse de Guise pour l'année 1563. Ce compte contient aussi des dépenses des années précédentes.

prie d'aller demain à Vallery pour des affaires de maçonnerie qui ne sont pas de petite importance. Je me rendrai donc demain auprès de lui et après-demain je le quitterai pour m'en venir tout droit trouver Votre Excellence »[1].

Il y a gros à parier que les embellissements de l'hôtel de Guise n'étaient pas étrangers au désir exprimé par le duc. Quant à l'allusion à ceux du château de Vallery en Sénonais, elle a aussi son intérêt, car elle permet, croyons-nous, de faire honneur au Primatice, et non, comme on l'avait toujours cru, à Philibert Delorme, de ce beau spécimen de l'architecture de la Renaissance, aujourd'hui malheureusement à peu près défiguré, où le favori de Henri II avait entassé tant de merveilles[2].

La deuxième lettre du Primatice, également adressée au duc de Guise, et comme la première écrite en italien, lui est postérieure d'un mois seulement, étant datée de Fontainebleau le 28 octobre 1555. Elle donne d'intéressants détails sur les travaux déjà exécutés à l'hôtel de Guise d'après les plans et sous la surveillance du Primatice ; elle fournit le nom du peintre désigné par le Primatice lui-même pour peindre sous sa direction la chapelle (et ce peintre n'est autre que Nicolò dell'Abbate, arrivé en France peu d'années auparavant[3] et bien connu pour avoir merveilleusement secondé en beaucoup d'autres circonstances son compatriote et patron ; elle montre enfin sous un jour curieux ce qu'étaient les rapports des artistes de cette époque avec les grands seigneurs qui les employaient. Il ne nous déplaît pas d'y voir un homme comme le Primatice revendiquer, sans fracas, mais avec fermeté, les

1. B. N., fr. 20545, fol. 81-82, lettre signée *L'Abbate di Santo Martino*. On en trouvera le texte italien à la suite de cet article.

2. L'attribution du château de Vallery (Yonne, arr. Sens, cant. Chéroy) à Philibert Delorme, acceptée par Quantin (*Rép. archéol. de l'Yonne*, p. 184), par Thoison (*Séjours des rois de France en Gâtinais*, p. 157) et par l'abbé Heurley (*Monographie de la paroisse de Vallery*), persiste dans L. Romier (*Le Maréchal de Saint-André*, p. 190), qui reproduit (p. 296), une vue cavalière de cette belle demeure d'après Androuet du Cerceau, *Les plus excellens bastimens de France*.

3. Ém. Picot, *Les Italiens en France au XVI^e siècle*, p. 210.

Henri de Guise à l'âge de treize ans.
(Crayon de la Bibliothèque Nationale, Clairambault, vol. 1114.)

Charles, duc de Mayenne, enfant.
(**Bibliothèque des Arts décoratifs, d'après un dessin d'origine inconnue.**)

droits de l'artiste, traiter un Guise presque d'égal à égal et lui faire honte à mots couverts de sa lésinerie et de ses exigences :

« Aujourd'hui 28 du présent j'ai reçu la lettre de Votre Excellence, datée du 22. Si je l'avais eue plus tôt, plus tôt je me serais mis en route pour Paris et plus tôt les étuves auraient été peintes. Je ne manquerai pas de faire mon possible, comme je n'y ai encore jamais manqué. Madame a trouvé du retard à l'ouvrage ; mais pour la maçonnerie et la charpente il y a plus de travail fait que d'argent dépensé. Quant à la peinture des étuves, le peintre a reçu 30 écus et a fait de la besogne pour plus de 25, de sorte que vraiment il ne m'apparaît pas le moins du monde que l'argent de Votre Excellence ait été gaspillé jusqu'à présent. Partout où j'en aurai la surveillance, Votre Excellence peut être sûre qu'il ne sera pas jeté au vent. Les maçons auraient plus fait si on leur avait avancé davantage. Le peintre est un dévoyé et il ne travaille pas avec beaucoup d'ardeur ; cependant il n'a pas reçu tant d'avances qu'on puisse voir là du désordre. Si j'en avais trouvé un autre dans Paris qui fût capable de peindre aussi bien que lui, ce n'est pas à lui que je me serais adressé. Mais il n'y a pas beaucoup d'hommes habiles et j'ai fait du mieux qu'il était possible. Pour ce qui est de la chapelle, la voûte n'est pas encore assez sèche pour qu'on la puisse bien peindre, et puis je ne vois que maître Nicolas (Messer Nicolò) qui puisse exécuter convenablement cet ouvrage ; lui seul en est capable et encore il n'aime pas beaucoup travailler lui non plus. Cependant j'ai l'assurance que je pourrai compter sur lui dès que la voûte sera en état d'être peinte. Je partirai donc demain pour Paris, et m'efforcerai de servir de mon mieux Votre Excellence, comme j'ai toujours fait et ferai toujours ce qu'il lui plaira de m'ordonner[1]. »

A l'automne de 1555 donc, la maçonnerie et la charpente de l'hôtel étaient en train ; les salles de bain ou étuves étaient

1. B. N., fr. 20554, fol. 13-14, lettre signée *L'Abate de Santo Martino*. Voir le texte italien à la suite de cet article.

à peu près décorées; la chapelle, encastrée à la hauteur du 1er étage entre les tourelles de la porte Clisson, si heureusement respectées, et le corps de bâtiment situé de l'autre côté de la cour, était construite. Mais il fallut deux bons mois encore pour que, en dépit de l'impatience du duc et de la duchesse de Guise, le Primatice jugeât qu'on pouvait s'attaquer aux peintures de la chapelle.

Ici s'intercale une lettre de Gaucher de Foissy, sieur de Crenay, conseiller et maître d'hôtel du duc de Guise[1], datée du 23 janvier 1556; elle nous donne à point nommé des nouvelles de l'hôtel, des étuves terminées, de la cour, dont on prépare le pavage, et aussi de la chapelle, où il semble bien que le paresseux Nicolas dell' Abbate eût enfin dressé ses échafaudages: « Monseigneur, estant en ce lieu (c'est-à-dire à Paris), je n'ay failly d'aller visiter vostre maison, qui est en fort bonne ordre, et quant à voz baings et estuves, je les ay visitez estant le feu au fourneau et l'eau dans le baing, vous asseurant, Monseigneur, que vous les trouverez fort belles et fort bien painctes. Au demeurant, Monseigneur, j'é veu la chapelle, où l'on commance à besongner... Vostre consierge sera en brief par devers vous pour vous faire entendre le tout, et mesmes comment vostre court sera en brief pavée, car tous les jours on y admene du pavé et espere-t-on y besongner lundy prochain »[2].

(*à suivre*). Ch. SAMARAN.

1. Sur Gaucher de Foissy, sieur de Crenay et autres lieux, né vers 1513, voir une note de Bourquelot dans son édition du *Journal* de Claude Hatton (*Collection des Documents inédits*), I, p. 35.

2. B. N., Clairambault 348, fol. 20-21. Au dos, on lit la mention suivante: « Mons. de Crenay, du XXIII janvier 1555 » [vieux style].

L'influence de Dante sur la littérature allemande

Dans une de ces minces thèses de doctorat qui suffisent aux Universités allemandes, un Teuton a pensé donner « une longue série de preuves en faveur du peu d'intelligence que les Français ont toujours eu de Dante »[1]. Si nous cherchons en quoi les Allemands nous surpassent sur ce point, nous découvrons qu'il faut attendre, chez eux, les toutes dernières années du XVIII[e] siècle et l'école romantique pour trouver la première traduction de la *Divine Comédie* et les premiers commentaires enthousiastes. Alors que, chez nous, dès le XV[e] siècle, Christine de Pisan[2] connaît « Dant de Florence, le vaillant pouëte » et « son bel livre très notable », l'imite, le traduit et le cite, alors que la traduction de Grangier est de 1596-1597, les traces d'une connaissance, même vague, du nom de Dante et de son œuvre sont à l'état de simples vestiges dans la littérature allemande jusque vers 1795. Un patient érudit suisse[3] les a relevés avec minutie et ce n'est pas ce travail que nous entendons refaire ici.

Le seul ouvrage de Dante qui ait été connu des Allemands durant quatre siècles est le traité *De Monarchia*, édité et traduit à Bâle dès 1559, quatre fois réédité à Bâle et Strasbourg entre 1566 et 1618. Les Réformateurs[4] se sont préoccupés de trouver dans cet opuscule et dans la *Divine Comédie* des arguments

1. Hermann Œlsner, *Dante in Frankreich*. Berlin, 1896.

2. Christine de Pisan, *Livre de la Mutacion de Fortune*, *Livre de Prudence*, *Épîtres sur le Roman de la Rose*. (Cités par Œlsner.)

3. G. A. Scartazzini, *Dante in Germania*, 2 vol. in-4. Milan, 1881.

4. Notamment Matthias Flacius Illyricus dans son *Catalogus testium veritatis* Bâle 1556).

contre la papauté, les théoriciens de l'Empire en ont souligné l'inspiration gibeline. D'influence littéraire il ne saurait être question, et les rares citations éparses chez Hans Sachs, Christian Brehme, Johann Michael Moscherosch, Andreas Gryphius, prouvent peu de chose[1]. Au XVIIIe siècle, Gottsched ignore Dante, Breitinger le passe sous silence, mais Bodmer l'admire et en traduit des passages dans ses *Neue Kritische Briefe* et ses *Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* (1741). C'est de 1767 à 1769 que paraît la première traduction de la *Divine Comédie*, par Leberecht Bachenschwanz, traduction médiocre, en prose, peu fidèle et peu élégante. Si, en 1768, le poète Gerstenberg publie son drame d'*Ugolino* auquel Bodmer riposte par *Der Hungerthurm zu Pisa* (1769), rien ne prouve que l'anecdote tragique vienne en droiture d'une lecture du Dante.

Vingt ans plus tard (1787), Gœthe est à Rome : il lit, superficiellement au moins, la *Divine Comédie*, mais pour déclarer, peut-être avec quelque ironie, que l'Enfer lui paraît « effroyable », le Purgatoire « équivoque », le Paradis « ennuyeux »[2]. Pendant des années, les mentions ou citations de textes dantesques qu'on peut relever sous sa plume[3] sont ou nettement défavorables, ou admiratives sans dépasser la moyenne de l'opinion courante. Ce n'est pas à lui que l'Allemagne doit d'avoir apprécié Dante à sa juste valeur ; lui-même y est venu tard, sous l'influence du romantisme, des travaux érudits d'Abeken et des traductions de Streckfuss (1824-26) et de Philalethes (1828).

C'est en effet le romantisme allemand, volontiers italianisant et assez tôt orienté vers le catholicisme, qui le premier retrouva avec enthousiasme l'œuvre et la personnalité du

1. Voir tous ces passages dans Scartazzini, *loc. cit.*

2. *Italienische Reise*, III, 2e séjour à Rome, juin 1787—avril 1788. Le texte, rétrospectif, est de 1829 (*Bericht. Juli*).

3. E. Sulzer Gebing : *Goethe und Dante* (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, 32, Berlin, 1907).

grand poète italien et catholique. L'honneur en revient à August Wilhelm Schlegel qui a frayé la voie, dès 1795, par un article « *Sur la Divine Comédie de Dante Alighieri* » publié dans l'*Akademie* de Bürger. Dans un esprit tout herdérien, il s'efforçait de se reporter par l'imagination et la sympathie à l'époque et au milieu d'où surgit Dante. Il joignait à son article des textes choisis, traduits en vers et reliés par un canevas en prose qui ne dépasse d'ailleurs pas le IIIe chant de l'Enfer[1]. A la même époque, son frère Friedrich en était encore à traiter la Divine Comédie de gothique et de barbare[2]; mais dès 1798, mieux instruit, il y découvrait « le plus sublime système de poésie transcendantale », le modèle de cette poésie moderne qui réfléchit sur elle-même et sur ses procédés, qui est poésie et « poésie de la poésie », réflexion artiste et image belle[3].

Nous savons que dans le cercle des Schlegel, à Iéna, on s'exerçait avec ferveur à lire et à traduire Dante; non-seulement les frères Schlegel et Caroline, mais Schelling aussi, s'y escrimaient. Schelling rêvait d'écrire pour Augusta Bœhmer, sa fiancée, un grand poème sur la Nature, qui fût, comme la Divine Comédie, une *Somme* de la science et de la philosophie du temps; à la Noël 1799, il adressait à la jeune fille des stances où elle est invoquée comme une nouvelle Béatrice. De ce poème impatiemment attendu nous n'avons que des fragments sans portée et une petite pièce liminaire, bien qu'en 1841 Schelling en parlât encore et n'y eût point renoncé[4].

En 1799, Friedrich Schlegel, examinant les époques de la poésie[5], en vient à dire que le moyen âge est, après la Grèce, un deuxième âge poétique original; il qualifie Dante de

1. *Akademie*, fasc. III (Dans les œuvres d'A. W. Schlegel, t. III, p. 199. En 1795 aussi, les *Horen* de Schiller ont publié quelques autres fragments de cette traduction.
2. *Ueber das Studium der griechischen Poesie* (Œuvres, t. V : Die Griechen und die Römer).
3. *Athenaeum*, t. I, p. 64-65.
4. Cf. *Aus Schellings Leben*, I, 247, 310. Schelling, *Werke*, X, 431 sq.
5. *Athenaeum*, t. II. (*Gespräch über die Poesie*, discours d'Andrea).

« saint fondateur » et d'inventeur (avec Boccace et Pétrarque) « du style ancien de l'art moderne ». En Gœthe il voit « un second Dante, chef et fondateur d'une poésie derechef nouvelle ». Mais c'est en 1803-1804 surtout que A.-W. Schlegel, dans son cours berlinois sur les belles-lettres et les arts, porte Dante au pinacle, pour des raisons mystiques et nouvelles. Il ne s'agit plus d'appliquer la méthode herdérienne d'intelligente pénétration et d'analyse historique. Désormais le dogme romantique constitué ordonne de tout envisager du point de vue « transcendantal ». Aussitôt la grandeur de Dante apparaît : cette sublimation du réel et de la pensée totale d'une époque, dans une grande œuvre symbolique, où la trouver mieux réalisée que dans la *Divine Comédie*? Dante a démontré qu'il peut y avoir « une mythologie scientifique », que la poésie peut devenir « l'organe de l'idéalisme ». En lui se pénètrent mutuellement la philosophie et la poésie : il en résulte « une représentation chrétienne et allégorique de l'Univers ». C'est cela que Schelling, en philosophe, apprécie chez Dante, dans un article auquel Schlegel se réfère[1], en renchérissant encore sur l'inutile subtilité de l'exégèse schellingienne : non-seulement la division tripartite du poème est symbolique de toute poésie et toute science, mais la forme du tercet représente l'unité scindée en deux qui engendre le trois — la thèse, l'antithèse et la synthèse — sans compter que la chaîne sans fin des tercets imite l'arabesque infinie, la forme romantique par excellence.

Ce sont là de solennelles niaiseries. Mais dans cet appel à l'ombre gigantesque qu'il faut évoquer pour ressusciter à son image la philosophie et la théologie catholiques, pour recomposer un poème dantesque où seraient inscrites toute la science et toute la spéculation de notre époque, entendons bien à qui Schlegel s'adresse : à Novalis qu'il nomme et dont il veut stimuler l'ambition, à Schelling qu'il ne nomme pas, mais qui

1. *Ueber Dante in philosophischer Beziehung*, dans le *Kritisches Journal der Philosophie*, t. III, fasc. 3 — Schelling, *Werke*, V, 152.

devra lui aussi, « unir la physique et la théologie » dans quelque grandiose poème cosmique. Nous savons ce qu'il est advenu du poème de Schelling. Novalis n'a pu qu'esquisser des fragments de sa « physique transcendentale ». Mais il est tel épisode de *Heinrich von Ofterdingen* où passent peut-être des ressouvenirs dantesques : Mathilde, la mystérieuse fiancée qui apparaît au héros du livre, le guide aussi, comme Béatrice, à travers des épreuves diverses, vers une béatitude supérieure et une plus lucide connaissance.

Tout ceci est, au fond, de mince importance, tout, y compris la logomachie transcendentale, y compris l'épisode du *Zerbino* de Tieck où le valet Nestor salue, au Jardin de Poésie, le « quatuor sacré » : Dante, Shakespeare, Cervantès, Gœthe. Les affirmations répétées de Jean-Paul dans la *Vorschule der Æsthetik* (1803) et dès son *Einladungszirkular an ein neues Kritisches Unter-Fraisgericht über Philosophen und Dichter* (1801) ne sont peut-être pas beaucoup plus probantes : elles démontrent seulement que Dante a désormais sa place parmi les génies immortels, entre ceux de l'antiquité (Jean-Paul cite Platon et Aristophane) et ceux des temps modernes (Lessing, Hermann, Gœthe et Shakespeare)[1]; elles mettent en évidence le goût manifesté par tous les romantiques pour la forme synthétique et le contenu encyclopédique de la *Divine Comédie*, pour ce qui fait de ce poème une cathédrale en vers, l'expression totale et mystique d'une époque. Cette prouesse que Dante a réussie sur les confins du moyen âge et de la Renaissance, c'est elle qui a hanté les romantiques allemands sans qu'un seul d'entre eux se soit montré capable de la renouveler, ni de discerner les causes profondes qui la rendent à peu près irréalisable aux temps modernes.

Ce mirage tiendrait-il au fait que la plupart des romantiques ont parlé de Dante sans l'avoir lu? C'est ce qu'insinue le propre neveu de Tieck, Theodor von Bernhardi, dans ses *Souvenirs*[2] :

1. *Einladungszirkular*, Werke 31, p. 97; *Vorschule der Æsthetik*, § 69.
2. Th. von Bernhadi, *Jugenderinnerungen*, Leipzig, 1893, p. 148.

« La grande majorité des disciples de cette école vénéraient le poète gibelin du XIVe siècle, mais par ouï-dire; ils ne l'avaient pas lu, pas plus ma mère (Sophie Tieck) que par exemple Ludwig Tieck qui dit dans son *Zerbino* que Dante a chanté la gloire de la religion catholique. »

Il serait, par contre, étrange que Clément Brentano, italien d'origine et catholique de croyance, très au fait des littératures méridionales, n'eût pas lu la Divine Comédie. Dans l'esquisse en prose qui termine les *Romanzen vom Rosenkranz* se trouve un épisode où paraît Dante : il vient à Bologne consulter Apo sur l'interprétation des songes de sa mère; il s'émeut de la beauté de Biondetta qui lui rappelle Béatrice; attristé par les jongleries avec lesquelles Apo tente de le consoler, il décide d'écrire l'Enfer, puis quitte Bologne après de longs entretiens avec le chanteur Jacopone[1]. Que serait devenu cet épisode, une fois développé? Il est difficile de le conjecturer. Mais les trois Rose des *Romanzen* et les trois âmes d'Ottilie, de Gundelidis et de Pelagia, dans le récit symbolique qui encadre la *Chronika eines fahrenden Schülers*[2], ces visions successives de jeunes filles idéales, mi-terrestres, mi-célestes, ces vierges qui semblent n'avoir pris que pour un peu de temps l'apparençe humaine, et qui s'évanouissent ou remontent au ciel, d'où elles guident encore ceux qui les ont terrestrement aimées, toutes doivent quelque chose de leur charme éthéré aux incarnations dantesques de l'amour éternel : Mathilde, Lucie, Béatrice, la Vierge. Dans le grand drame symbolique de la *Fondation de Prague* (*Die Gründung Prags*), trois jeunes filles encore symbolisent le lien possible entre le ciel et la terre, l'effort humain ou la grâce divine qui nous ouvrent les chemins du paradis. Tatka représente la nostalgie du ciel, Kascha le sens romantique de la nature, Libusa le sens de l'humanité joint au sens de l'éternel, au don de prophétie. Mais, pour réconcilier le ciel et la terre, il leur faut appeler à la rescousse une autre collaboration : celle

1. *Anhang zu den Romanzen*, *Ges. Schr.*, Francfort-sur-Mein, 1852, t. III, p. 472.
2. *Stimmen aus Maria Laach*, t. XIX-XX (1880-81).

de Trinitas, la foi catholique. Cette antithèse même du divin et de l'humain, cet effort pour les concilier, ce secours surnaturel et nécessaire, et la forme que prend ce secours : telles sont les traces profondes de l'influence dantesque sur Brentano. Pour la première fois, et seul de tous les romantiques, il a saisi pour se l'assimiler un des points essentiels de la pensée et de l'esthétique de Dante.

Il est cependant vrai que Gœthe lui-même n'a subi l'influence de Dante que dans la mesure où la contagion romantique l'a touché. Longtemps il a résisté, par goût classique des formes simples et des surfaces lumineuses. Il a redouté la poésie sombre et médiévale de Dante, l'abondance de terrifiantes images dont les peintres « nazaréens » tiraient à foison les sujets d'horrifiques tableaux. Dans ces années-là (1816-1824), Dante lui représente l'inspiration mystique, néo-germanique et néo-chrétienne que les Schlegel s'emploient à répandre dans la littérature, et que la colonie des peintres allemands de Rome traduit en fresques blafardes ou sanglantes. Il multiplie les avertissements contre l'horreur triste et la lumière livide[1], l'imagination ascétique et cruelle que des artistes tels que Cornelius, J.-A. Koch, Philipp Veit, Führich, Vogel von Vogelstein, Genelli et autres semblaient avoir apprises d'une lecture trop assidue de la *Divine Comédie*. Il ne parle de Dante que pour le taxer de sinistre (*graus*), d'obscur, voire de repoussant. Cependant il accorde que c'est un tempérament, « une nature, un grand esprit, un talent éminent ». Mais à partir de 1826, après la lecture de la traduction Streckfuss, qu'il a commentée pour une revue littéraire, des travaux d'Abeken[2] et de la traduction du roi Jean de Saxe, Gœthe semble être revenu souvent au poème dantesque. Et même en négligeant les minuties, d'ailleurs

1. Künstler, zeiget nur den Augen
Farben Fülle, reines Rund'...
Modergrün aus Dantes Hölle
Bannet fern von eurem Kreis. (*Zahme Xenien*, III.)

2. B R. Abeken : *Beiträge für das Studium der Göttlichen Comödie Dante Alighieris*. Berlin et Stettin, 1826.

utiles, de la critique allemande, une preuve éclatante en subsiste dans le second *Faust*.

Dès 1866, Daniel Stern, très finement, saisissait cette analogie[1]. Beaucoup plus tard, Erich Schmidt (Introd. au t. XIV de la *Jubilaeums-Ausgabe*) signalait dans le second *Faust* « le testament poétique de Gœthe, sa Divine Comédie. » Dans le dessin même des deux poèmes il est aisé d'apercevoir une parenté : comme Dante, et sous la conduite d'un mentor, à la vérité diabolique, Faust s'élève de l'enfer, par le purgatoire, au paradis : enfer psychologique, suggestions sataniques qui inclinent l'âme au doute, au cynisme, au désespoir, à la lâcheté ; purgatoire tout terrestre où Faust expie ses fautes et ses crimes à travers les cercles successifs des vanités et des perversions humaines ; paradis symbolique auquel la *Divine Comédie* a prêté son prestigieux décor et sa vision ultime. Le drame métaphysique est le même : c'est le salut d'une âme, le pèlerinage qui va de la terre au ciel. Il est vrai que Faust est l'enjeu du drame, Dante n'en est que le spectateur. Cette réserve faite, et toutes celles qu'apportent la différence des temps et des genres poétiques, il n'en reste pas moins qu'une ressemblance générale apparente ces deux majestueux monuments du génie humain.

Gœthe qui se croyait incapable d'écrire des tragédies, tant sa douceur foncière répugnait à toute cruauté, n'a pas emprunté à Dante les visions effroyables de son Enfer. Tout au plus lui doit-il (encore est-ce douteux) quelques-uns des personnages mythologiques de la Nuit de la Walpurgis classique[2], et plus probablement le bienfaisant Léthé où Faust boit, après la mort de Marguerite, non pas l'oubli total, mais l'oubli des fautes dont il s'est repenti[3]. Mais à l'heure où sur le cadavre de l'éternel inquiet, le ciel s'ouvre et vient disputer l'âme immortelle aux forces d'enfer, c'est un tableau dantesque à la fois giottesque et swedenborgien qui s'offre aux yeux. De l'*Arcana cœlestia*

1. *Dante et Gœthe*. Dialogues, Paris, 1866.
2. Erichtho, le Sphinx, les Sirènes, Chiron, Manto, Gorgo, Anaxagore, Thalès.
3. Début du deuxième *Faust*; Enfer XIV, Purgatoire XXVIII.

de Swedenborg descendent ces anges juvéniles, ces éphèbes glorieux, parvenus à des degrés progressifs de béatitude et de perfection. Mais ces pétales de roses effeuillés dans l'éther, ce parfum ineffable qui est l'effluve même de l'amour divin, ce fourmillement croissant des chœurs célestes qui annoncent l'approche du dernier mystère, c'est le ciel de Dante, ce sont les régions basses du paradis, où Béatrice apparaît, voilée d'une pluie de fleurs. Méphisto s'y débat encore, bientôt mis en fuite par les célestes roses qui se volatilisent en flammes pour le cribler. Quand il a regagné « la Cité de flammes », la tragique Dité ceinte du fleuve de feu d'où les damnés tentent vainement d'émerger, le paysage érémitique qui surgit alors, avec ses grands arbres, ses eaux jaillissantes, ses antres rocheux, ses gouffres et ses cascades, avec ses paisibles anachorètes et leurs lions familiers, nous le reconnaissons aussitôt : c'est la Thébaïde du Campo-Santo de Pise, telle que l'a peinte Francesco Traini ou quelque autre élève d'Orcagna ou de Giotto[1]. Mais parmi ces saints ermites, ceux que Gœthe distingue : le *Pater ecstaticus*, le *Pater seraphicus*, sont sans doute saint Dominique et saint François, ceux mêmes qui introduisent Dante au Paradis, l'un « *tutto serafico in ardore* », l'autre qui eut en partage « *di cherubica luce uno splendore* »[2].

A mesure que nous nous élevons dans les régions bienheureuses, les souvenirs dantesques se multiplient. Plus haut que les chœurs angéliques éclate dans la *Divine Comédie* l'hymne de saint Bernard à la Vierge ; de même ici le *Doctor Marianus* chante un tendre et suave *Regina Cœli* « à la Vierge pure, à la mère vénérable, à la Reine égale aux Dieux, mais accueillante aux coupables, clémente à celles qui ont succombé au péché ». La douceur, la miséricorde de la Vierge, au sein des splendeurs du ciel, sa bonté secourable et sa pureté sans orgueil : chez Dante et chez Gœthe, ce sont les mêmes qualités qui lui vau-

1. Voir à ce sujet André Michel, *Histoire de l'Art*, II², 898-908.
2. Dante, Paradis, ch. XI. Il y a chez Gœthe un troisième Père, le *Pater profundus*, dont l'identification est plus douteuse.

dront d'être célébrée comme « *del Donnesco la cima* », ou ce qui revient au même, « *das Ewig Weibliche* ».

De Dante à Gœthe, plusieurs siècles ont passé. Le dogme catholique n'a plus pour un poète, d'ailleurs protestant d'origine, cette rigueur à laquelle Dante n'eût pas osé toucher. La religion de la tendresse humaine a contaminé la notion même de l'amour divin. Ce n'est pas parmi des saintes irréprochables et des vierges sans tache que Marie apparaît à Faust ébloui : autour d'elle se pressent agenouillées et ravies « les tendres pénitentes » (*alle reuig Zarten*) à qui il a été beaucoup pardonné parce qu'elles ont beaucoup aimé : la Madeleine, la Samaritaine, sainte Marie l'Égyptienne — et, plus humble que toutes, « une pénitente jadis nommée Marguerite ». Dante, pour l'accueillir dans la gloire du ciel, n'imagine pas de plus divin guide que Béatrice, tant adorée et tant pleurée, mais une Béatrice tellement sublime d'attitude et de pensée, si docte et si retorse théologienne qu'on la prendrait parfois, et qu'on l'a prise, pour une pure allégorie, pour une idée incarnée; n'étaient ce sourire et ce regard inoubliables dont elle accompagne son discours. Celle qui vient à la rencontre de Faust est plus touchante en son humilité : la pauvre Marguerite jadis séduite, abandonnée et criminelle, purifiée par la douleur et par le repentir, celle qui n'a cessé d'intercéder pour l'âme égarée, est digne d'introduire dans les parvis éternels « le bien-aimé d'autrefois, enfin délivré de ses tourments. » Et comme Dante, les yeux fixés sur Béatrice, s'élève à Dieu sans effort, ainsi Faust, le regard attaché sur Marguerite, montera vers les hautes régions du ciel :

Komm, hebe dich zu höhern Sphären :
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Ainsi s'achève, dans une vision de plus en plus lumineuse, l'ascension définitive vers les cimes du Paradis, vers l'ineffable, vers l'inaccessible, vers le monde pur des Idées et de l'Amour où nous introduit « l'Éternel féminin ».

Ce que Gœthe doit à Dante, c'est, on le voit, beaucoup plus qu'un sublime décor d'opéra sacré, c'est ce platonisme même qui soutient le poème et le porte à sa conclusion. Que l'amour terrestre soit une initiation à la vie divine, que l'idéal le plus cher prenne la forme et le visage de la bien-aimée, nous le savions dès ce cinquième acte d'*Egmont* où, dans un dernier rêve, apparaît au condamné la Liberté pour laquelle il va mourir, sous les traits de la simple fille du peuple, qui l'a aimé. Ici, la médiatrice nécessaire entre Dieu et le pécheur, c'est l'âme humaine qui lui fut le plus fidèlement unie, celle qui a souffert par lui sans le maudire et dont l'amour invincible a couvert les défaillances et le martyre. Au plus haut du ciel, Dante place celles qui ont atteint « la cime de la féminité » ; le ciel tout féminin de Gœthe rayonne pareillement d'une tendre splendeur, qu'il appelle l'Éternel Féminin : non pas la beauté d'Hélène, toute formelle et sans consistance, mais une beauté plus idéale que charnelle, celle du jeune amour avec sa puissance d'idéalisation, celle du cœur dévoué, de la tendresse indéfectible — tout ce que contient d'absolu et d'immortel l'amour humain, ou l'amour divin son symbole :

L'amor che move el sole e l'altre stelle[1]

Marguerite n'est donc pas seulement une figure de l'idéal : elle en est une force active. L'effort de l'homme, si méritoire qu'on le suppose, ne lui gagne pas seul le Paradis. Mais qu'il s'y ajoute une grâce d'en haut, une pensée aimante, une faveur divine, et la voie véritable s'ouvre à lui. L'expérience renouvelée de la vie intérieure de Gœthe, c'est que l'amour d'une âme noble est la forme que prend le plus volontiers cette faveur du destin[2]. Il y a de ces âmes nobles dans tous les

1. Dernier vers de la *Divine Comédie*.
2. Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
Und hat an ihm die Liebe gar.
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die sel'ge Schar.
Mit herzlichem Willkommen (*Faust*, II, 5).

milieux. Toutes ne sont pas reines ou princesses, comme Iphigénie, Pandore, ou la princesse d'Este. Celle qu'il choisit pour la glorifier entre toutes est une des plus obscures, dans sa simple ferveur. Et c'est en quoi il innove le plus sur le platonisme chrétien de Dante.

Écrivant en 1826 une notice sur la traduction de Karl Streckfuss qui venait alors de paraître, Gœthe admirait chez Dante la force plastique qui prête aux abstractions même de fermes contours, un relief sensible. Il y voit une qualité commune à Dante et aux peintres contemporains de Giotto; en 1831, il écrit à Eckermann que pour concrétiser l'ascension de l'âme rachetée, il est nécessaire d'emprunter les symboles et les brillantes images de la pieté catholique. 1825 à 1831 sont justement les années où s'achève le cinquième acte du second *Faust*. On voit combien consciente est l'imitation, mais quel geste royal elle emprunte pour créer à son tour.

***

De 1830 à 1880 environ, l'influence de Dante en Allemagne ne se manifeste guère que par des traductions et des recherches érudites. A la traduction de C.-L. Kannegiesser (1809-21) succèdent celles de Karl Streckfuss (1824-26), du roi Jean de Saxe (sous le pseudonyme de Philalethes, 1828-1849), de Ludwig Blanc (1864), de Karl Witte (1865), de Notter (1871-72), de Karl Bartsch (1877); et plus près de nous les traductions et adaptations de Gildemeister (1888), Pochhammer (1901). Stefan George (1910) Rudolf Borchardt (1920). Je ne relève, à dessein, que les meilleures, un très grand nombre d'autres se trouvant consignées dans l'ouvrage de Scartazzini ou dans l'énorme bibliographie dantesque de Julius Petzholdt. A côté des traductions il n'est que juste de citer les commentaires, les recherches historiques et critiques, les interprétations d'ensemble ou de détail dues à des savants comme Ludwig Gottfried Blanc, Karl Friedrich Gœschel, Alfred Reumont, Emil

Ruth, F.-X. Wegele, Hermann Grieben. Theodor Paur, Karl Witte, R. Pfleiderer, F. Hettinger, Paul Scheffer-Boichorst, Paul Pochhammer, Alfred Bassermann. Hugo Daffner, Hermann Grauert, Karl Federn, P.-A Merbach, etc. L'événement marquant de ces années fut, en 1865, la célébration solennelle, à Dresde, du sixième centenaire de la naissance de Dante, et la fondation de la *Dante-Gesellschaft*, sous les auspices du roi Jean de Saxe. Ajoutons que cette société, qui devait publier des recueils annuels, n'a fait paraître qu'à intervalles très longs et croissants ses « Annuaires » : en 1867, 1869, 1871, 1877 et 1920. Mais les deux magnifiques collections dantesques de Dresde, celle de la Bibliothèque Royale et celle de la *Dante-Gesellschaft*, ont leur origine dans ce même mouvement d'intérêt. La troisième grande bibliothèque dantesque d'Allemagne, celle de Karl Witte, acquise à sa mort par l'Université de Strasbourg, vient de nous revenir...

Dans la littérature proprement dite, les traces de l'influence de Dante sont légères : quelques mauvaises pièces de théâtre par-ci par-là : l'*Ugolino Gherardesca* de Böhlendorff (1805), le *Dante* d'Ignaz Kollmann (1826), le *Dante Alighieri* d'Albert Schmidt (1874); quelques pièces lyriques d'August Silberstein (1868) de Josefa von Heffinger (1868), de Sander (1874), de Karl Reuleaux (1878) : les moins médiocres étant encore la romance d'Uhland (*Dante*, dans la série intitulée *Saengerliebe*) et les poèmes de Friedrich Notter (*Dante. Ein Romanzen Kranz.* Stuttgart, 1861).

Rien de tout ceci n'est exceptionnellement brillant. Heine qui connaît Dante et le cite en italien par deux fois[1], n'en paraît pas autrement impressionné. En 1871, le médiocre Wilhelm Jordan évoque une fois encore le quatuor romantique

1. *Englische Fragmente* (Ed. Elster III, 455), *Elementargeister* (IV, 413). Voir aussi *Französische Zustände* (V, 74). *Romantische Schule* (V, 223) et les dernières strophes du *Wintermärchen* :

Kennst du die Hölle des Dante nicht.
Die schrecklichen Terzetten ?

des génies, mais cette fois Gœthe en est exclu : Homère, Sophocle, Dante, Shakespeare (*Strophen und Stäbe*).

Le seul poète allemand — encore est-il suisse et écrit-il en prose — dont l'imagination ait été, après celle de Gœthe, saisie puissamment par la personnalité de Dante, c'est Conrad-Ferdinand Meyer[1]. Dans une de ses nouvelles italiennes (*Die Hochzeit des Mönchs*, 1884) il met en scène Dante proscrit, réfugié (vers 1315) chez ce condottiere de Vérone, à qui est, croit-on, dédiée la *Divine Comédie* : Can Grande della Scala. Dante n'est à vrai dire que le conteur du récit, mais c'est une façon subtile d'analyser son art que de le montrer à l'œuvre sur une réalité proche de lui.

Près du feu où vient s'asseoir l'homme grave, aux traits sévères, aux vêtements longs, il n'y a d'abord qu'un groupe insouciant de jeunes aristocrates italiens : Can Grande entre sa femme, Diane, majestueuse et froide, et sa maîtresse Antiope, vive et gracieuse; la plantureuse padouane Isotta, quelques jeunes courtisans, un capitaine allemand à la solde du condottiere, un bouffon grimaçant, un majordome alsacien, formaliste et compassé. Ingénieusement, à la manière des galantes compagnies de Boccace, ils occupent leur loisir à conter des histoires diverses sur un thème unique : quelque brusque changement de vocation, et le dénouement comique, heureux ou fâcheux qu'il amène. On a parlé du moine qui a quitté son couvent, par amour ou par esprit d'aventure; et de la novice qui, apercevant dans l'auditoire son fiancé cru mort, tout juste revenu de captivité, interrompt la cérémonie, écarte les ciseaux déjà levés sur sa chevelure, et change en vœux plus doux les vœux éternels qu'elle allait prononcer. Ceux-là ont bien fait, dit Dante, leur histoire est claire et leur acte légitime. Pour

1. Voir, outre la nouvelle citée, le début de la ballade de *Margarita* (2e rédaction : *Die Ketzerin*) :

Fra Dolcin, der Ketzer, der von Dante
In den achten Höllenkreis Gebannte
Hat ein Weib geliebt, von dem sie sagen
Dass kein schönres lebt' in jenen Tagen.

captiver l'attention du sombre voyant, il faut un nœud autrement tragique de juste et d'injuste, de faute et d'innocence, de liberté et de fatalité. Le moine Astorre qui a rompu des vœux librement prononcés, secoué une discipline aimée, si honorables qu'aient été ses motifs, a péché en agissant contre sa nature profonde. Car, répète Dante après saint Paul, « tout ce qu'on fait sans conviction est un péché ». Le premier parjure d'Astorre l'incline à en commettre sans scrupule un second; or, s'il n'y a plus de foi jurée, il n'y a plus de sécurité pour personne dans l'État. Aucune cité ne peut subsister dans le désordre ; quelles que soient les excuses ou les mérites du perturbateur, il doit périr; et la fonction du poète épique est d'assumer ce rôle impassible que joue dans les tragédies humaines la justice immanente, dure à l'individu, insensible à ce qui n'est pas l'intérêt du plus grand nombre.

Peu nous importe ici l'histoire du moine Astorre, de son vieux brigand de père, de sa belle-sœur Diane, veuve avant les noces, à qui il se laisse fiancer, et de la jeune Antiope qu'il épouse le même soir où l'on devait fêter ses épousailles avec Diane. C.-F. Meyer emprunte une partie de ces événements à l'histoire du jeune Buondelmonte dont l'assassinat passe pour avoir été l'origine des luttes entre Guelfes et Gibelins à Florence[1]. Après avoir deux fois traité en vers cet épisode tragique (*Der Mars von Florenz*, dans les *Romanzen und Bilder*, 1870, et dans les *Gesammelte Gedichte*, 1882), il y revient, en 1884, pour le transposer, le transformer, l'enrichir de nouveaux détails; le drame est transféré de Florence à Padoue, il s'y introduit des personnages véronais; et pour lui assurer tout son relief, Meyer imagine de le faire raconter par Dante lui-même et d'y faire figurer ce farouche Ezzelino da Romano, qui devait, à l'origine, jouer aussi un rôle, à côté de Frédéric II de Hohenstaufen, dans *Die Richterin*. L'impression qu'il s'agit de donner

1. Allusion à cet épisode, Par. XVI. Voir divers chroniqueurs florentins : Villani, Paolini Pieri, Landino, Daniello, Vellutello, mais surtout Machiavel, *Storie fiorentine*, t. II.

est celle de la liberté souveraine avec laquelle Dante use de circonstances réelles et de données immédiates, pour construire un récit tragique dont l'ordonnance et le sens lui appartiennent.

Dante à la cour de Vérone est le proscrit, l'étranger reçu par charité. Il le sent aux sournoises persécutions des domestiques, au ricanement des bouffons, si parfaite que soit, au demeurant, la courtoisie du prince. Raison de plus pour se montrer impénétrable et altier. Une flamme contradictoire brûle en lui : son amour pour Florence et son mépris des Florentins; tellement qu'ayant à introduire un orfèvre florentin dans son récit, il le peint aussitôt « roué, menteur, persifleur et lâche comme tous ceux de sa race »; mais au reproche qu'on lui fait de haïr sa patrie, il baisse la tête et soupire. S'il est question du chancelier impérial Pietro da Vinea[1] qui probablement trahit son maître et que Dante a mis en enfer, il refusera ici de l'accuser, tout en le croyant coupable; car il suffit, dit-il tristement, des traîtres italiens avérés; nous n'en ajouterons pas sans preuves. Tel est le douloureux patriotisme de Dante. Ce n'est pas qu'il craigne les grands ni les puissants : de quelle façon hautaine il fait la leçon à son hôte même, le Scaliger; avec quelle nonchalance supérieure et quelle incisive pénétration il fait entrer tour à tour dans son récit toutes les personnes présentes, avec leur nom et leur visage, avec leur caractère tel que des circonstances tragiques pourraient brusquement le révéler! Et comme il tressaille d'un plaisir sardonique, lorsqu'une contraction des traits, une lueur du regard, l'avertit qu'il a touché juste!

L'histoire d'Astorre et d'Antiope est de celles qu'on supposerait aisément avoir conduit en Enfer telles de ces douces victimes passionnées à qui Dante témoigne une délicate et réticente pitié. Astorre et Antiope sont condamnés non pas tant pour une faute morale que pour avoir offert trop peu de résistance au fatal engrenage où leurs volontés ont été prises. La fatalité, pour eux, comme pour Paolo et Francesca, s'est

1. Cf. l'épisode de l'Enfer, ch. XIII, où Pietro da Vinea proteste passionnément de son innocence.

appelée l'amour : un amour subit, irrésistible, soudain cristallisé autour d'images anciennes et touchantes, et qui portait en lui, dès le premier regard, une promesse d'enivrant bonheur et une certitude de catastrophe. L'amour vrai, pense Dante, est rare et s'achève communément en tragédie : *Liebe ist selten und nimmt meistens ein schlechtes Ende.*

Il finit toujours mal s'il contrevient à la fois à des vœux sacrés, à des serments publics et à l'ordre de la cité. Même pour assurer la consolation terrestre et le salut éternel d'un père, un moine ne doit pas renoncer à ses vœux ; l'ayant fait, s'il s'est engagé solennellement à épouser la veuve de son frère, il n'est plus libre de la quitter pour une plus charmante, qu'un éblouissant hasard jette dans ses bras. Pareille versatilité trouble l'ordre d'une république, fait apparaître instables et mouvantes les fortes assises de la loi et du serment. Un Germain loyal (C.-F. Meyer les croit loyaux), en pareil cas, voit rouge et immole le parjure. Un tyran italien, plus intelligent et plus blasé, tâche de pacifier les esprits et d'arriver à quelque compromis amiable. Au dernier moment, toutefois, c'est l'orgueil blessé, c'est le rigide honneur teutonique qui l'emportent, dans un massacre où les jeunes époux versent leur sang sur une même dalle.

Quelle est, dans tout ceci, la doctrine morale de Dante? Elle se réduit à deux principes, l'un de morale individuelle, l'autre de morale sociale. Il faut être fidèle à sa nature, agir par conviction, par nécessité intérieure, et assumer ensuite les responsabilités qui découlent de l'acte accompli. Astorre manque à cette loi primordiale lorsqu'il quitte une vie monastique où il avait trouvé la paix du cœur, lorsqu'il accepte d'engager sa foi à une femme inconnue, frigide d'aspect. Quand il revient ensuite à sa vraie nature, quand il cède au mouvement enthousiaste qui l'entraîne vers Antiope, il est trop tard : ce qu'il a mis derrière lui se vengera et le brisera; non pas avant qu'il ait goûté toutefois dans sa plénitude un bonheur si vif qu'il rend indifférent à la mort même.

Deuxième principe : il ne faut pas que l'individu trouble l'ordre public, fût-ce par un geste inopiné ou discordant. La belle figure ascétique du moine Astorre, sa bonté chevaleresque, sa chrétienne charité, font partie de l'image harmonieuse que Padoue offre aux yeux. Le peuple, qui le chérit d'une affection superstitieuse, est choqué à bon droit de le voir soudain rompre ses vœux, dépouiller son froc, mentir à son caractère. Dès lors, une révolte est grondante dans la ville, contre Astorre et la famille de sa femme, mais aussi contre le tyran, Ezzelino, qui permet de tels manquements aux usages. Cette hostilité de la foule, surexcitée par les réjouissances bachiques des *sposalizie*, avec leurs cortèges de masques et leurs lazzi traditionnels, contribue pour une part à déclencher la catastrophe.

Est-ce à dire que Dante, et derrière lui C.-F. Meyer, condamnent Astorre et Antiope, le couple jeune et passionné que la rafale brise? « Dante, mon Dante », s'écrie Can Grande à propos de Frédéric II et de son chancelier, « tu ne crois pas à la faute et tu condamnes! Tu crois à la faute et tu absous! » Telle est peut-être, dans des cas donnés, l'attitude voulue de Dante, et c'est pourquoi C.-F. Meyer lui fait prononcer ces paroles : « Je ne puis aller à l'encontre de l'opinion des âmes pieuses. Il se peut que la postérité en juge autrement ». Ainsi, par une subtile audace, C.-F. Meyer tente d'empiéter sur le for antérieur du poète en qui il voit le patriote, le gibelin, mais aussi l'immoraliste supérieur; et tous les personnages que la nouvelle présente sous un jour favorable : Frédéric II, Ezzelino da Romano, Astorre lui-même, sosie du jeune Buondelmonte, sont de ces damnés pour lesquels Dante peut être soupçonné d'avoir eu un faible, en secret.

(*A suivre.*) Geneviève Bianquis

Drammi e teorie drammatiche del Diderot e loro fortuna in Italia [1]

(*Suite*).

Penetrando nel cuore del XVIII secolo i fogli periodici ci diranno come fossero note le opere drammatiche del Diderot e la sua critica e gli autori ci paleseranno l'estensione e i limiti della loro azione.

Entro il periodo d'anni dal 1758 al 1771, in cui specialmente vennero alla luce gli studi di critica del Diderot e per la prima volta furono rappresentati i suoi drammi più noti, sono sopra tutto interessanti due articoli pubblicati nel *Caffè*, nel 1765; specialmente il primo di essi[2]: *Del teatro*, dimostra una conoscenza diretta delle teorie drammatiche del Diderot. Infatti l'autore, P. Secchi, presentando ai lettori due sue commedie: *La buona madre* ossia *La scelta del marito* e *Il divorzio felice*, fa, a proposito di esse, alcune osservazioni sul nuovo genere drammatico e s'intrattiene in particolar modo sull'osservanza delle regole delle tre unità, sulla necessità della scena non mai vuota, se non si vuole, per contrasto, dice l'autore, accettare l'idea del Diderot delle *scene contemporanee*, idea a cui dà una certa importanza; il Secchi segue poi l'invito del Diderot alla semplicità d'azione, qualità ch'egli attribuisce alle proprie composizioni e, infine, accenna all'importanza che lo stesso

1. Voir ci-dessus, p. 27 de ce volume.
2. *Il Caffè* II 20 p. 154 sgg. — Cfr. pure L. Ferrari: *Del Caffè, periodico milanese* (Pisa, 1899) p. 45.

Diderot dà alla pantomima, importanza ch'egli riconosce giudicando attori francesi ed italiani[1],

A proposito della *teoria* delle *scene contemporanee* è curioso ricordare l'osservazione del Salfi nel suo già citato *Saggio*[2], osservazione che non ho ritrovato altrove. Egli rivendica tale trovata (se così si può chiamare) al marchese napolitano Liveri, il quale avrebbe appunto introdotto nelle rappresentazioni la contemporaneità di scene molteplici per dar loro « un nuovo grado di verità e di movimento teatrale » così che il pubblico non avesse più a credersi in teatro « ma in un mondo animato e reale ». Son quasi le stesse espressioni del Diderot, citate anche in un'opera sua giovanile, come abbiamo visto[3]; il Salfi si sdegna appunto che fosse attribuita al Diderot « una parte di quella gloria che al Liveri era principalmente dovuta ». Se anche in questo caso si possa tacciare lo scrittore francese di plagio, non si hanno elementi sufficienti per affermare.

Sempre nello stesso periodo corrispondente all'attività drammatica del Diderot, non appare altra impronta notevole della sua opera, nè sul teatro italiano, nè in opere drammatiche particolari, anche spigolando nella stampa periodica del tempo e specialmente in quei fogli rivolti a far conoscere in Italia la letteratura d'Oltr'Alpe (*Novelle oltramontane* di Roma[4]; *Giornale dei letterati oltramontani di Venezia*, *Estratti di letteratura europea*) nessuna notizia notevole si trova sulla conoscenza del Diderot, anzi neppure vi appare ricordato il suo nome.

1. L'altro articolo sul teatro, dello stesso autore (*Di alcune cagioni della mediocrità del nostro teatro*, II n° 30 p. 228-231) enumera come cause principali della decadenza del teatro italiano : l'estendersi del teatro francese, il ristretto numero di attori, la costruzione dei teatri non adatta per la semplice declamazione. In questo articolo non si parla del Diderot.

2. V. Salfi, *op. cit.* p. 41 e 42.

3. P. 3 nota 2.

4. Il *Giornale dei letterati*, pubblicato col titolo di *Novelle letterarie oltramontane* in Roma, aveva come scopo iniziale appunto « di fare una scelta o sia un estratto di quanto è comparso di curioso e di utile fuori d'Italia... che meriti l'attenzione dei nostri letterati e da cui essi possano ritirare qualche utile ».

Certo, qua e là, alcune idee sul teatro e sugli attori sono precisamente corrispondenti a quelle esposte dallo stesso Diderot[1]; ma anche prima della rappresentazione del *Figlio Naturale*, alcuni, come, ad esempio, *Scipione Maffei*, già nel 1753[2], scrivevano sulla necessità di render morali i teatri e le rappresentazioni teatrali. Tutte queste notizie sporadiche non hanno grande importanza per determinare i limiti della conoscenza e dell'importanza del Diderot, scrittore drammatico, in Italia; del resto non è inutile ripetere che, quanto il Diderot esponeva, non era una novità nel vero senso della parola neppure in Francia, come non fu una novità, a rigor di termini, neppure il romanticismo dei romantici.

Notizie di tal genere si trovano in gran numero spogliando i periodici degli ultimi trent' anni del secolo (prima però del 1796) in varie parti d'Italia; nei vari *Giornali* e *Nuovi Giornali dei letterati*, di Pisa o di Modena, di Roma o di Siena, nei numerosi *Giornali* o *Nuovi giornali enciclopedici* di Milano o di Napoli, di Venezia o di Vicenza, (dove la Caminer-Turra traduce ed imita il teatro francese), si leggono alcuni articoli sul teatro, sui costumi teatrali[3], sui personaggi che possono esser anche « *mezzani* »[4] e non solo grandi, secondo la teoria del teatro francese, che è la teoria del Diderot; si riscontrano

1. Cfr. *Giornale dei letterati* di *Pisa*, 1771 tomo II Articolo I. Vi si parla dei « Ragionamenti cinque del Sig. Francesco M. Zanotti » e alla p. 26 si discute sui costumi degli attori, sull'opportunità che si adattino al tempo in cui si svolgono gli avvenimenti del dramma.

2. *De' teatri antichi e moderni* (Trattato in cui diversi punti morali appartenenti al teatro si mettono del tutto in chiaro) Verona 1753 p. 421 ecc.

3. *Giornale dei letterati di Pisa*, 1779 tomo XXXIV p. 297 : Traité de la construction des théâtres etc.., p. 298, V. un estratto di tutte le opere didattiche sopra la composizione ed esecuzione della commedia; VI. alcune riflessioni imparziali sopra la professione del comico. — *Gazzetta enciclopedica di Milano*. 1782 parte letteraria p. 38 t. 138 : *Sul teatro francese*; *Nuovo giornale enciclopedico d'Italia* (Venezia) anno 1790, ottobre Della costituzione de' teatri. — *Giornale della letteratura straniera* (Mantova) 1793, tomo II p. 418 : Ricerche sui costumi, sui teatri antichi e moderni ecc...

4. *Giornale dei letterati di Pisa*, 1774, parte I articolo I : Discorsi sulla tragedia, p. 22.

annunzi di opere teatrali, di traduzioni dal francese[1], ma il nome e le opere teatrali del Diderot sembrano spesso trascurati o dimenticati.

Tuttavia il *Padre di Famiglia* e il *Figlio Naturale* sono ricordati e studiati nel *Giornale dei letterati di Pisa*, in occasione di relazioni e critiche di due opere di storia della letteratura molto note sullo scorcio del secolo ed anche più in là; voglio dire la *Storia critica de' teatri antichi e moderni* del Napoli Signorelli[2] e *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura* dell'Abate D. Giovanni Andres[3]; nel primo, libro annunziato e lodato quasi in coro anche in altri periodici[4], sono messi in evidenza, quasi eco del francese Fréron, i difetti dei due drammi del Diderot e specialmente « la stucchevole saviezza di tutti i personaggi » notando però con molte lodi, « la dipintura dell'Innamorato » Saint-Albin, che è giudicata ricca di finezze psicologiche; nel secondo libro, men noto del precedente, esaminando il dramma o tragedia cittadinesca come un genere « nel quale il tenero e il passionato occupano il luogo del ridicolo », si ricordano il *Figlio naturale* e il *Padre di famiglia* fra i primi Saggi, accanto però ad altri nomi ben noti.

Ciò che v'ha di più concreto da ricordare è la famosa rappresentazione del *Padre di famiglia*, a Napoli, nel 1773; ne parla, in quel suo francese serrato, arguto ed espressivo, l'abate Galiani, in due sue lettere a Madame d'Epinay[5], e afferma

1. Cfr. *Giornale dei letterati di Siena*, 1776, I p. 101. Il celibatario del Dorat; *Giornale dei letterati di Pisa*, 1786, tomo LXII p. 296; Il Giunio Bruto, tragedia del Signor di Voltaire trasportata in versi toscani da un accademico fiorentino ecc.; *Nuovo giornale enciclopedico di Vicenza*, dicembre 1789, p. 115 : Paolina e Susetta, ossia il Matrimonio interrotto, aneddoto francese del Signor D'Arnaud.

2. *Storia critica* ecc del Dottor D. Pietro Napoli-Signorelli, Napoli 1777; Libro III cap. V : teatro nel secolo XVIII p. 332 ; 378-380. Cfr. *Giornale dei letterati di Pisa*, 1779, tomo XXXIV, articolo II p. 46 sgg.; tomo XXXV artic. IX p. 261.

3. V. *Giornale dei lett. di Pisa*, 1787 tomo LXVI articolo XIII p. 264.

4. Cfr. *Giornale enciclopedico di Napoli*; maggio 1785 IV, *Libri nuovi* p. 120 *Nuovo giornale enciclopedico* di Venezia, aprile 1790, Bibliografia p. 73 ecc. ecc

5. V. *Correspondance de Galiani* avec Madame d'Epinay par Perey et Maugras Parigi, Calmann-Levy, 1881 vol. II p. 158 sgg. 16 gennaio e 22 gennaio 1773. Cfr. pure Masi, *Studi cit.* p. 304.

che il successo è stato pieno e che i Napoletani giudicano quel dramma « la meilleure (pièce) de tout le théâtre français et, par conséquent, la meilleure production dramatique de l'esprit humain jusqu'à cette heure » Il dramma medesimo ha avuto anche, dice egli, la più entusiastica approvazione del re. Il Galiani poi aggiunge che, incredibile ma vero, la ragione prima del successo sta nella figura del « *Commendatore* », vero tipo del *seccatore* che ha suscitato la più viva simpatia, mentre quella del *Padre di famiglia* è sembrata troppo debole, troppo fiacca. La scelta di questo dramma come inizio delle rappresentazioni francesi a Napoli sembra al Galiani ben naturale, per ottenere appunto un successo senza contrasto : « Ils ont débuté par la pièce du *Père de famille* parce que c'est, de toutes les pièces du théâtre français, celle dont le succès est le plus grand et le plus assuré dans toutes les villes d'Italie et d'Allemagne... » Anche negli anni seguenti, fin verso la fine del secolo, il *Padre di famiglia* continuò ad essere rappresentato qua e là, nei vari teatri d'Italia ; e attori intelligenti lo accolsero nel loro repertorio particolare, come, ad esempio, il bolognese *Petronio Zanarini*, il quale, nel 1781, era a capo d'una compagnia propria[1].

Se poi veniamo a studiare l'imitazione vera e propria, o per lo meno, l'azione diretta dell'estetica drammatica del Diderot, dobbiamo separare i due drammi dalle opere teoriche e da ciò che di teorico si ricava dai drammi stessi.

Le teorie drammatiche del Diderot hanno trovato in Italia, sullo scorcio del 700, alcuni divulgatori per dir così ufficiali, i quali ebbero, al loro tempo una certa notorietà : sono però dei battistrada di cui la tromba è spesso flebile e roca. Tuttavia l'eco risonò, se non lontana, per lo meno acuta, della polemica fra il goldoniano schietto *Gherardo de' Rossi* e il conte *Francesco Albergati-Capacelli*, un semi-goldoniano, ammiratore e imitatore, per lungo periodo di tempo, delle teorie del

1. V. O. Costetti : *Il teatro italiano nel* 1800 (Rocca S. Casciano 1900) Proemio p. 10-11.

dramma borghese di Francia[1]. L'Albergati, spirito irrequieto e desideroso di novità, accoglie appunto il teatro d'Oltr'Alpe come apportatore e sanzionatore di quel nuovo « di cui egli sente il bisogno senza intuirne il pericolo[2] ». Egli, che fu amico del Voltaire[3], ebbe come lui la passione dell'arte drammatica e della recitazione, passione quest'ultima che si divulgò assai nella società italiana elegante del tempo[4]. Volle rialzare le sorti del teatro in Italia e non trascurò gli attori che considerò come elemento importantissimo dell'arte e predicò, come tanti altri, per esempio l'Alfieri[5] la necessità d'una declamazione chiara, nobile, perfetta, insistendo, quasi come il Diderot, sulla necessità della coltura, dello studio psicologico che spetta a chi deve, sulla scena, interpretare commedie e drammi e sul dovere di onorare gli attori e di sfatare, riguardo ai buoni, i pregiudizi esistenti contro di essi[6].

L'Albergati, pur nei suoi ondeggiamenti continui, appare veramente seguace del Diderot e seguace caratteristico, che dà cioè il tono e circoscrive i limiti dell'azione esercitata dal Diderot in questo campo : egli lo imita come *critico*, come *teorico*. Quantunque nelle *Lettere capricciose*, del 1779, egli affermi che vorrebbe comporre « commedie come il Goldoni e tragedie come il Voltaire[7] », tuttavia, press'a poco già nello stesso tempo, definisce il « *dramma borghese* », quando afferma

1. Cfr. E Masi : *I drammi lagrimevoli* : Una polemica letteraria nel 1790 (sta in : *Parrucche e sanculotti* nel secolo XVIII. Treves, Milano, 1886) p. 120 sgg. Cfr. pure : Masi : *Studi* cit. p. 306.

2. Cfr. Masi : *La vita, i tempi, gli amici di Fr. Albergati-Capacelli* (Bologna, Zanichelli, 1878) p. 345-346.

3. Il Voltaire lodava molto le traduzioni di sue tragedie fatte dall'Albergati. Cfr. *Giornale dei letterati di Siena*, 1776 II p. 199.

4. Cfr. Sismondi *op. cit.* p. 158; Masi, *La vita*, i tempi ecc. p. 114.

5. Cfr. specialmente : *Alfieri* : Parere dell'autore sull'arte comica in Italia (Opere, ediz. Paravia, Torino, 1903, vol. VII) p. 151-152.

6. V. Fr. Albergati-Capacelli, *Della drammatica*, Milano, anno 6° della Libertà (1798), p. 23 sgg.

7. *Lettere capricciose* di Fr. Albergati Capacelli e di Fr. Zacchiroli, nel volume 8° delle *opere*, Venezia 1785 (già edite nel 1780-81), p. 102 : maggio 1779 e p. 105 idem. Cfr. *Gazetta enciclopedica di Milano*, 1781, Parte letteraria, p. 2. Il Salfi (*op. cit.* p. 57) cita l'Albergati semplicemente come seguace del Goldoni !

l'importanza della vita vissuta dagli uomini contemporanei, in cui non v'ha traccia di usi e costumi del tempo antico. Nelle *Lettere piacevoli*[1], poi, scritte appunto in opposizione al trattato goldoniano del De Rossi, vi è un'affermazione più recisa di questo, per dir così, ponte di passaggio fra tragedia e commedia, v'è la quasi esaltazione della superiorità del dramma borghese, appunto perchè pone davanti agli occhi degli spettatori scene di vita da essi stessi vissuta e possiede quindi elementi più pratici di morale[2]. Nel posteriore trattatello *della drammatica*[3], possiamo interpretare le parole dell'Albergati ancora come consenso alla concezione del teatro « scuola e palestra di morale », ma consenso che le mutate condizioni e simpatie dello spirito[4], nonchè l'esperienza propria e l'osservazione delle opere altrui, hanno reso più cauto; sicchè vi si predica ampia libertà di composizione e di scelta dei personaggi nelle più svariate categorie sociali.

Il teatro dell'Albergati invece, mentre manifesta il lungo studio e il grande amore per tutto il teatro francese del suo tempo e specialmente per le opere drammatiche del Voltaire e del Mercier, nonchè per la filosofia degli Enciclopedisti nei suoi elementi più superficiali e appariscenti[5], il teatro dell'Albergati non contiene che pochi fra gli elementi costitutivi dei drammi del Diderot: quasi nessuno dei personaggi principali che si muovono nel *Figlio naturale* e nel *Padre di famiglia* si rispecchiano nelle opere originali dell'Albergati; anche nel

1. *Lettere piacevoli se piaceranno*, dell'abate. Compagnoni e di Fr. Albergati-Capacelli (Venezia 1792). Cfr. pure: Masi: *I drammi lagrimevoli cit.* p. 121 e 124.

2. Cfr. le teorie del Diderot che ho già esposte.

3. *Op. cit.*, p. 13-16.

4. Cfr. Hazard *op. cit.* p. 111 sgg. — Fra il 1796 e il 99 l'Albergati protesta egli stesso contro l'imitazione del teatro francese: Cfr. G. Natali: *Idee, costumi, uomini del settecento* (Torino, 1916) p. 331.

5. L'Albergati, che fu in grande considerazione, ai suo tempi, (V. *Giornale dei letterati di Siena* 1776 II p. 153: « Abbiamo un Albergati! ») si compiace spesso di mettere in evidenza il contrasto fra i diritti dell'uomo e la società coercitiva, per esempio nella questione dei matrimoni fra persone di classi diverse ciò che cela pure una pagina autobiografica. Cfr. Masi: *La Vita ecc.* p. 252 e 262.

Saggio amico[1], il marchese *Filandro Onesti* è bensì tutto pervaso dal sentimento dell'amicizia e quasi oppresso dai doveri ch'essa gl'impone; ma egli si muove in una società ben diversa da quella di Clairville e di Costanza, e le vicende sentimentali di un *Dorval* non turbano allo stesso modo l'animo suo nè a lui si connette nessun « *riconoscimento* », come nel dramma del Diderot. Questa commedia che è scritta in prosa, secondo la predicazione del Diderot, ha una specie di « *continuazione*[2] », in cui veramente la figura di *Filandro*, ripresentata dall'autore, si avvicina a quella di *Dorval*, quale prototipo della vera amicizia, in un monologo (I, 10) in cui anch'egli appare combattuto fra il desiderio di possedere la donna amata « Donna Flavia » e il dovere di mostrarsi amico incorrotto; come per Dorval, la sua risoluzione è una nobile rinuncia : « Son convinto, son persuaso, abbenchè il core non « possa essere rassegnato. La ragione, la prudenza, l'onore « vinceranno del core la debolezza e sarà premio di mia vittoria « il sentirmi chiamato amico fedele e perfetto conoscitore « della vera amicizia ». Così s'esprime il Filandro dell'Albergati : quante, più frequenti e meno sobrie esclamazioni di questo genere erano uscite dalle labbra di Dorval!

Un contemporaneo dell'Albergati, *Giovanni De Gamerra*, s'avvicinò pure alla critica drammatica del Diderot e se ne ricordò anche nelle sue opere teatrali. Il *tenente* De Gamerra, scrittore molteplice, di facile vena e di facile contentatura, fu molto noto e festeggiato ai suoi tempi come autore drammatico, quantunque sia stato poi giudicato spesso scrittore men che di second'ordine, per esempio dal Salfi[3] e dal Sismondi[4]. Non si può affermare ch'egli abbia assorbite veramente e fatte sue, trasformandole, le teorie del Diderot, ma le ha ripetute, valendosi quasi delle stesse espressioni; nel suo « *Piano per servire*

1. V. Albergati, Opere, ediz. cit. vol. IV : *Il saggio amico* (commedia in tre atti in prosa).
2. *Il saggio amico*, parte seconda (I, 10), ancora nel vol. IV delle opere.
3. Salfi, *op. cit.*, p. 65.
4. Sismondi, *op. cit.*, p. 171.

allo stabilimento del novo teatro nazionale[1] ». Meritano sopra tutto d'esser lette le pagine sull'istruzione semplice e naturale da impartirsi agli attori (articolo II p. XXII e articolo V), sull'importanza della pantomima, per la verità e la continuità delle rappresentazioni teatrali (articolo III p. XXXII), sul valore delle decorazioni in rapporto agli avvenimenti della scena (articolo VII).

La lettura dei numerosi drammi borghesi del De Gamerra, o tragedie cittadinesche, com' egli le chiama, non rivela dappertutto quel desiderio, così spesso ripetuto nelle pagine teoriche, di rendere il teatro scuola di sentimenti elevati e di nobili passioni : la *Madre colpevole*[2], il più noto, forse, de' suoi drammi, ha bensì una figura, quella di Riccardo, che tenta di arieggiare all' eroe-tipo dei drammi del tempo, ma è intessuto di una molteplice trama di cupi delitti. Tuttavia in generale l'influsso del Diderot è evidente nell' uso della prosa, nell' importanza attribuita alla pantomime, che l'autore inserisce pure fra le scene, secondo le norme del teorico francese. Una *tragedia domestica*, il *Padre di famiglia*[3], e una commedia, *Il trionfo dell' amicizia*[4], si riconnettono più direttamente, e non per il titolo soltanto, ai due drammi più noti del Diderot. *Il padre di famiglia* merita d'esser messo a confronto con quello francese : quando lo si è letto, non si sa bene se definirlo contraf-

1. De Gamerra, *Nuovo teatro*, vol. I (Venezia, Storti, 1790). — Il titolo degl articoli dice di per sè come il De Gamerra abbia seguito alla lettera il Diderot : Osservazioni *sullo spettacolo in generale*, *sulla tragedia domestica pantomima*, *sulla commedia*, *sugli attori*, *sull'abito scenico*, *sulle decorazioni e sugli attori* per servire allo stabilimento del novo teatro nazionale. — Si cfr. pure, Masi, *Studi ecc.*, p. 306 sgg.

2. De Gamerra, *La madre colpevole* (Venezia, 1800 ; Sta in : *Teatro moderno applaudito*, vol. 53°). — Cfr. pure, Sismondi, *op. cit.*, p. 172. — Delle opere teatrali del De Gamerra riferiscono, più o meno sinteticamente, i fogli letterari del tempo. Cfr. *Nuovo Giornale enciclopedico di Vicenza*, dicembre 1789, p. 117, *Analisi ragionata dei libri nuovi di Napoli*, gennaio 1792, p. 103, ecc. ecc.

3. Tragedia domestica in quattro atti in prosa, con pantomima. Si trova nel vol. 2° del « Nuovo teatro del Sig. G. de Gamerra », Venezia, Storti, 1790.

4. Commedia in quattro atti in prosa con pantomima. Vol. 3° dell'edizione sopra citata.

fazione o parodia : vi ritroviamo i personaggi principali del Diderot, ma sono affetti da vera elefantiasi; il padre diventa o appare quasi un tiranno morale dei suoi figli, e il Saint-Albin italico, Don Ramiro, fino al momento del suo sanguinoso risveglio morale, dopo aver ucciso il compagno di stravizi, è un vero pazzoide, un temperamento nevropatico, al quale le teorie d'oltr' Alpi di libertà, di diritto, di condanna della tradizione, hanno dato alla testa[1]. Solo, forse, la figura piuttosto evanescente di donna Luisa ricorda la francese Cecilia. Il colore e il tono di questa tragedia domestica corrispondono alle intenzioni espresse dall' autore nella prefazione, in cui egli ritiene necessario un quadro « assai forte », affinchè riesca a scuotere la società del suo tempo e sia veramente « un ammaestramento in azione ».

Nel *Trionfo dell' amicizia* la figura del *Duca di Longoporto*, pronto a rinunciare, sia pur con angoscia, all' amore, per non venir meno ai doveri dell' ospitalità e dell' amicizia, ricorda senza dubbio quella di Dorval[2], quantunque l'andamento generale sia ben diverso e assai più semplice lo sviluppo psicologico. Nè in questa commedia, nè nel *Padre di famiglia* si ritrovano esempi di *riconoscimenti* come nel *Figlio naturale* del Diderot, mentre sono così frequenti in altri drammi del De Gamerra[3] e di molti scrittori simili a lui; vi si riscontra invece l'opposizione della legge di natura di fronte alle leggi create dagli uomini[4].

L'abate *Illefonso Valdastri* dev' esser ricordato accanto all' Albergati e al De Gamerra, quantunque non sia stato vero scrittore di drammi. La sua *Dissertazione filosofica sulle tragedie citta-*

1. Cfr. Atto I, scena 8a.
2. *Trionfo dell'amicizia*, IV, 1. — Il duca : Io tradir non dovea l'amicizia per condiscendere ciecamente all'amore. — Il duca di Longoporto stava per sposare la Marchesa di Rosset, il fratello della quale è stato ucciso dall'amico ed ospite del duca, Cavaliere d'Ormond.
3. Cfr. Masi, G. de Gamerra, ecc. p. 350.
4. *Trionfo dell'amicizia*, II, 11 : Il duca : Le leggi del sentimento sono per me più sacre di quelle dettate dagli uomini.

dinesch [1], coronata dalla reale Accademia di Mantova, nel 1792, è un'esaltazione del dramma borghese, in quanto questo genere s'ispira e si rivolge a un maggior numero di persone che non la tragedia eroica, da un lato, e la commedia dall' altro; è un inno di lode ai drammi francesi, primo fra tutti il *Padre di famiglia* del Diderot; questi sono, egli scrive, « gli spettacoli veramente degni da proporsi ai nostri figliuoli alle nostre mogli, ai conjugati, agli uomini di mondo, alla troppo incauta e credula gioventù, ai ricchi fastosi... . in una parola a tutti i ceti [2]. » Egli ci dà una vera benchè sommaria teoria di questo dramma tanto ammirato [3], il quale non esagera, nelle sue rappresentazioni, la natura umana, come la tragedia eroica e la commedia, e non perde efficacia col volger dei tempi e col mutar di governi, poichè i suoi quadri sono ricavati dal fondo più comune dell' umana natura [4]. Prima affermazione identica a quella del Diderot [5], è che il dramma non deve violare le tre unità; seguono quelle sulla naturalezza e semplicità dell' azione, sulla verità dei caratteri, così che « il parterre ha da poter mettersi assolutamente, illudendosi, in luogo degli attori [6]. » Non mancano le osservazioni sulla necessità di non « associare i rispettivi oggetti del coturno e del socco », sull' uso della prosa come espressione più naturale delle classi medie [7], sull' importanza della pantomima [8], sulla preparazione degli attori. Mancano però là dove crederemmo incontrarle, alcune

1. Ve ne sono due edizioni principali, del 92 e del 94 (In Venezia, presso Tommaso Bettinelli). La dissertazione è divisa in tre parti : 1° giustificazione de dramma ; 2° suoi caratteri, pregi e vantaggi in confronto alla tragedia eroica e alla commedia ; 3° teoria speciale di esso.

2. V. XXIV.

3. Come il Diderot affermava che tutti i difetti che si possono riscontrare nel suo *Padre di famiglia*, sono da attribuirsi all'inabilità dell'autore e non alla natura intrinseca del genere, così il Valdastri : « non devesi prendere per intrinseca natura del genere quello che risulta dall'imperizia di chi non sa presentarlo che sotto un mostruoso aspetto. »

4. P. LXXII e p. LXXIII.

5. P. 164-167. Cfr. il presente studio, in principio.

6. P. 111.

7. *Ibid.*, p. 131.

8. *Ibid.*, p. XLVII.

osservazioni che, nelle teorie del Diderot, completano il quadro, come la cura della decorazione e dei costumi e specialmente l'introduzione delle scene simultanee.

Fra gli ammiratori, traduttori, imitatori di opere teatrali francesi, uno dei primi posti spetta alla tanto decantata e tanto vituperata *Elisabetta Caminer-Turra*[1]. Carlo Gozzi, il geniale nemico dei drammi francesi, non seppe mai perdonarle le sue traduzioni e la sua difesa di quel genere drammatico[2], e ciò specialmente in contrasto allo spirito rivoluzionario di quelle opere teatrali, di cui nominava in particolare il *Jeneval* del Mercier, La Caminer-Turra tradusse molti drammi di questo autore : *Olindo e Sofronia*, *Il disertore*, *Il falso amico*, *Jeneval*, nonchè di altri, come il *Saurin*, il *De Falbaire*, senza contare, naturalmente, il *Voltaire*; eppure se esaminiamo i quattro volumi, publicati a Venezia nel 1772, in cui sono raccolte molte delle sue « *versioni di composizioni teatrali moderne* », non solo non vi troviamo il *Padre di famiglia* e il *Figlio naturale*, ma nella prefazione della traduttrice, nella quale essa loda i Francesi « che pensarono a trar profitto dell' immenso fondo delle combinazioni familiari », e difende il dramma in generale, esaminando parecchie opere e citando parecchi autori, noi non leggiamo neppure una volta il nome del Diderot[3].

Sopra gli altri « seguaci furibondi », come dice il Masi, e peggioratori del pateticume filosofico ed enfatico francese, quali il *Willi*, il *Greppi*, l'*Avelloni* detto il *Poetino* ed altri, poichè abbiamo studiato in particolare il De Gamerra, che fu certo uno de' più noti, ben poco di notevole ci resta a dire :

1. La Caminer-Turra fu cantata nei versi pariniani ; il Napoli-Signorelli (*op. cit.*, p. 328) dice ch'essa « accoppia il gusto più squisito alle più belle e rare cognizioni. Molti la giudicarono d'ingegno molto modesto : il Costetti (*op. cit.*, p. 5) la chiama « una scuffiaia letterata, una scrittrice isterica..... »

2. Nel *Ragionamento ingenuo* non si perita di affermare che chi le ha consigliato quelle traduzioni le ha contaminato la mente ed il cuore. Cfr. Masi, *La Vita di Fr. Albergati-Capacelli*, p. 211.

3. *Composizioni teatrali moderne*, tradotte da *Elisabetta Caminer* (Venezia, 1772).

essi non si riallacciano più particolarmente al Diderot stesso che ai suoi seguaci[1].

Così pure sarebbe ben difficile riconoscere l'azione direttamente esercitata dalle opere del Diderot sopra i drammi e le commedie di *Camillo Federici*[2], che il Sismondi definisce come « il principale drammaturgo italiano »[3] della seconda metà del settecento. Certo se leggiamo, per esempio, *Il buon giudice* e lo confrontiamo, isolatamente, col *Figlio Naturale* del Diderot, quante volte le esaltazioni della virtù, del dovere, dell'onore, della difesa della donna, sulle labbra del giudice ci rammentano i monologhi di Dorval! Ma se[4] la lettura e i confronti si estendono, i probabili modelli, più o meno diretti, si moltiplicano, dal Voltaire[5] al Kotzebue e all'Iffland[6], quantunque le opere del Federici appartengano quasi esclusivamente alla categoria dei drammi lagrimosi e borghesi.

Ci restano infine da esaminare, prima di chiudere questo nostro breve studio, le opere del grande riformatore del teatro italiano, *Carlo Goldoni*, di fronte ai drammi e alle teorie del Diderot. Tutti conoscono le accuse di plagio goldoniano rivolte, in parte giustamente, allo scrittore francese; senza contare la critica demolitrice del Fréron, ricordiamo le osservazioni

1. *Il Willi* è fedele al Mercier, come molti degli scrittori di drammi lagrimosi. Il Greppi violò, anzichè seguirle, alcune leggi fondamentali della teoria del Diderot, per esempio unì il comico col tragico. Cfr. Masi. *G. de Gamerra*, etc. p. 346.

2. Il suo nome era veramente *Giovanni Battista Viassolo*. Secondo l'*Ugoni* egli l'avrebbe mutato così, per amore dell'attrice *Camilla Ricci*. Cfr. *Ugoni* : Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII (Milano, Bernardoni, 1856) vol. II p. 441.

3. Sismondi *op. cit.* p. 165. Il Federici fu dai suoi compaesani molto onorato; si giunse financo a coniare una medaglia coll'effigie dell'Alfieri da un lato e quella del Federici dall'altro. Cfr. Salfi *op. cit.* p. 59.

4. V. *Commedie scelte* in : *Biblioteca scelta* di opere italiane antiche e moderne (Milano, Silvestri, 1828, p. 201 sgg.) Cfr. I 3; III 4; III 6; V scena ultima; cfr. il presente articolo a principio.

5. Un tema caro al Federici come al Voltaire è quello dei matrimoni fra persone di classe sociale diversa.

6. Cfr. Ugoni, *op. cit.* p. 464 sgg; 469; 495.

assennate del *Napoli-Signorelli*[1] già da noi citate; egli, in fondo, ribadisce, a proposito del *Figlio Naturale*, ciò che il Diderot stesso riconosceva[2] riguardo all'intreccio tolto dal *Vero amico* del Goldoni; il *Toldo*[3] ha voluto, con metodo, si può dire, sperimentale, provare la verità di quell'affermazione ed ampliarne l'estensione; il *Rabany*[4], che ha studiato con molta cura e con buon gusto, il Goldoni e il suo tempo, e il *Gaiffe*[5], non danno però un' importanza sostanziale alle accuse, poichè sentono, non completamente a torto, una diversità d'insieme, « de ton », anche là dove le analogie sono più appariscenti. Ad ogni modo è degno di nota osservare come il Goldoni in altre commedie, che si possono assegnare alla categoria dei drammi borghesi, abbia applicato spesso le principali teorie drammatiche del Diderot, anche prima della pubblicazione del *Figlio naturale* e del *Padre di famiglia*. Senza contare che il Goldoni era attratto verso ogni teoria che tendesse a rendere morale il teatro, si notano alcune fra le molte commedie borghesi goldoniane, dal 1751 al 1753, che occupano un posto speciale, riallacciandosi al Diderot : *Il tutore*, *I mercanti*, *L'avvocato veneziano*. Il *tutore*[6], l'onesto Pantalone, scrupoloso fin al punto di non consentire al matrimonio del proprio figlio con la pupilla affidata alle sue cure, ma specialmente *Pancrazio*[7], il padre di famiglia troppo indulgente e

1. *Op. cit.* p. 378-380.
2. Cfr. *De la poésie dramatique*, ediz. cit. p. 317 sgg.
3. Cfr. P. Toldo : *Se il Diderot abbia imitato il Goldoni* (in : *Giornale storico d. letteratura italiana*, vol. XXVI, 1895) p. 350 sgg. Cfr. pure : Toldo : *Diderot e il Burbero benefico* (in : Ateneo Veneto, XXX vol. I fasc. I) p. 67-74.
4. Ch. Rabany : *Carlo Goldoni*; *le théâtre et la vie en Italie au XVIII^e siècle* (Parigi-Nancy, 1896) p. 281 sgg.
5. Gaiffe, *op. cit.* p. 41-42.
6. *Il tutore* (nell'edizione Visai, Milano, è nel vol. IX). Pantalone tutore non è solo scrupoloso, è un tantino retrogrado alla maniera di *Gorgibus* : « Le donne sole no le sta ben » I, 5, ecc.
7. V. I Mercanti (ediz. Visai, tomo XV). La commedia si chiude con la famosa paternale di Pancrazio : « Padri, specchiatevi in me invigilate sopra la condotta de' vostri figliuoli, poichè il troppo amore li rovina e chi sa tenere i suoi figli in dovere, in soggezione, in buona regola, è felice, è fortunato e gode in sua

Alberto[1], l'avvocato che sacrifica il proprio amore al sentimento dell'onore, si ricollegano strettamente al *Padre di famiglia* del Diderot e a *Dorval.*

In tal modo dunque si avvicinano fra di loro nel settecento franco-italiano anche la teoria e le opere di due spiriti che la natura aveva pur creati così profondamente diversi.

Milano, ottobre del 1920.

Susanna GUGENHEIM.

vecchiezza il maggior bene, il maggior contento che dar ci possa ». Il figlio scroccone è figura simile a quella della commedia analoga di G. de Gamerra da noi esaminata.

1. *L'Avvocato veneziano* f questa commedia ha una certa somiglianza co « Trionfo dell'amicizia » del De Gamerra, pure da noi esaminato. Sul confronto fra il Diderot e il Goldoni si v. Rabany, *op. cit.* p. 157-163.

Variétés.

L' « Oxford Dante Society »

Il existe de par le monde plusieurs sociétés dantesques vouées exclusivement au culte du grand poète et à l'étude de ses œuvres : en Italie, la florissante *Società dantesca italiana*; en Amérique, la *Dante Society* de Cambridge (Massachusetts), fondée, en 1881, par le professeur Charles Eliot Norton, et qui publie des Annuaires (*Annuals Reports*) très estimés ; en Angleterre, les Sociétés dantesques de Londres (*London Dante Society*), de Manchester (*Manchester Dante Society*) et d'Oxford (*Oxford Dante Society*).

Cette dernière, d'une constitution assez particulière, a pensé que l'approche de la célébration du sixième centenaire de la mort de Dante, était pour elle une excellente occasion de publier un *Record* ou Livret, qui témoignât de son activité pendant les quarante-quatre premières années de son existence. Décidée en pleine guerre, dans la réunion du 16 novembre 1916, cette publication a été confiée aux soins de M. Paget Toynbee, qui s'est acquitté de sa tâche de la façon la plus heureuse : *The Oxford Dante Society. A record of forty four Years* (*1876-1920*), compiled by Paget Toynbee, hon. Secretary; Oxford, University Press, printed for private circulation, MCMXX, in-16 de 102 p.

Cette petite Société a été fondée par le célèbre dantologue anglais le Rév. Edward Moore, principal de St. Edmund Hall, qui a groupé autour de lui quelques fervents du culte de Dante. Le nombre des membres, fixé originairement à 10, a été porté bientôt à 12 (6 mars 1877), et plus tard à 15 (15 juin 1895). Elle comprend un petit nombre de membres honoraires ; dans la courte liste de ces derniers, nous relevons les noms de Warren Vernon, de Ruskin, de Gladstone, de Charles Eliot Norton. Pour un groupement aussi restreint, pas de président ni de vice-président, ni de trésorier; mais seulement un secrétaire, chargé de la rédaction des procès-verbaux des réunions ; ces fonctions

ont été remplies par M. Moore depuis la fondation de la Société et, après le décès de M. Moore, survenu en 1916, par M. Paget Toynbee. Les membres de la Société doivent périodiquement se recevoir à dîner, à tour de rôle, par ordre d'ancienneté; le dîner doit être « of an ordinary description ». Les réunions ont lieu dans le collège d'Oxford auquel appartient l' « host » du jour, ou avec lequel il a des attaches. Elles sont trimestrielles; mais, le trimestre des vacances universitaires ne comptant pas, elles se réduisent annuellement à trois : en novembre ou décembre, février ou mars, mai ou juin. Elles ont toujours été tenues régulièrement, avec une courte interruption seulement au début de la dernière guerre. L'ordre du jour comporte généralement : la lecture d'un mémoire (paper), une ou deux communications (mémoires ou notes sur des sujets plus particuliers), et la discussion d'un ou de plusieurs passages des œuvres de Dante; l'une de ces discussions doit être soutenue par celui des membres dont le tour est venu de réunir ses confrères.

L'*Oxford Dante Society* n'a pas d'organe qui lui soit propre; elle ne publie ni revue ni bulletin. Aussi beaucoup des mémoires ou notes lus dans ces réunions, sont-ils restés manuscrits; mais un bon nombre aussi, et les plus importants et les meilleurs, ont trouvé place dans différentes revues savantes, ou sont même passés dans des recueils d'articles et d'études fort estimés, tels que les *Studies in Dante*, en quatre séries, de M. Moore, les *Dante Studies and Researches*, de M. Paget Toynbee, ou encore les *Essays and Addresses*, de M. Liddon. Parmi ces *papers* ou *communications*, il en est qui intéressent la France; nous citerons : *Arnaut Daniel*, par le professeur Ker; *la critique dantesque en France au XVIII*^e^ *siècle*, par M. Willert; *Dante, Philippe le Bel et Boniface VIII*, par le même; et *Traduction latine de Dante citée dans le « Mysterium iniquitatis » de Du Plessis Mornay*, par M. Paget Toynbee (imprimé dans le *Bulletin italien*, t. VII, p. 277-280).

Voici maintenant quelle est la composition du petit livret rédigé par M. Paget Toynbee. D'abord, la liste des membres ordinaires (39 depuis la fondation jusqu'en mai 1920) et des membres honoraires. Puis, sous le titre de *Record of Members*, on trouvera le « curriculum vitae » et les titres de chacun des membres ordinaires, et, ce qui importe surtout, une bibliographie, que nous avons toutes les raisons de croire très complète, de l'œuvre dantesque de chacun d'eux. Cette bibliographie ne

comprend pas seulement les ouvrages ou opuscules imprimés, mais les lectures et communications faites dans les réunions de la Société C'est là la partie de ce petit volume qui sera le plus utilement consultée. Notons que la bibliographie dantesque de M. Moore occupe quatre pages, et que celle de M. Paget Toynbee n'en remplit pas moins de douze (p. 29-40). — Vient ensuite, sous le titre de *Record of Meetings*, un résumé des procès-verbaux des réunions de la Société, depuis sa fondation jusqu'en mai 1920 (131 réunions). — Le livret se termine par une liste alphabétique des Membres, et une liste alphabétique des sujets de lectures (papers) et de communications.

L. A.

Bibliographie

Paolo Savj-Lopez, *Le origini neolatine*, a cura del prof. P. E. Guarnerio, in Collezione *Manuali Hœpli*, Milano, 1920, pp. XIV-407.

Al manuale di *Fonologia romanza* di P. E. Guarnerio, del quale si diede cenno in queste colonne (Janvier. 1920, pp. 56-57), or degnamente si appaia nella stessa collezione questo su *Le Origini neolatine* di Paolo Savj-Lopez, destinato a sostituire nella serie dei Manuali divulgativi dell' Hoepli, il non più ristampato volumetto del compianto E. Gorra, che s'intitolava *Lingue neolatine*. Allestito in postuma edizione dal Guarnerio, a sua volta spentosi mentre il libro del suo estinto amico veniva in luce, il nuovo manuale vuol essere un utile « avviamento generico agli studi di filologia neolatina » ed é redatto con limpida e profonda cognizione della intricata materia « secondo i risultati a cui la scienza è pervenuta fino ad oggi », per essere esatti, fino al 1916, data che il Savj-Lopez incrisse sul suo manoscritto. Questo, in parte lacunoso, fu portato a compimento, con aggiunte bibliografiche e con la stesura di un intero capitolo, l'ultimo, ancora in abbozzo tra le carte dell' autore, dalle cure erudite ed amorose del Guarnerio.

Il quale, con ottimo pensiero, ha ristampato nell' *Avvertenza* premessa al testo, il bel profilo che Guido Manacorda dettava intorno al Savj-Lopez, subito dopo la di lui morte, nella *Rivista d'Italia* (1919) ricordando altresì la sua valida opera di divulgazione intellettuale operata durante la guerra, in Francia, nella sua qualità di direttore dell' *Istituto Italiano* di Parigi. Sia lecito soggiungere il rinvio alla bibliografia delle opere del Lopez, redatta da chi stende questo cenno, in 63 numeri e inserita nel I fasc° 1920, dell' *Athenaeum* di Pavia.

Il piano dell' opera é il seguente : essa consta di sei capitoli, che verremo succintamente dichiarando, seguiti da un Indice alfabetico della materia e dei vocaboli. Essi s'intitolano rispettivamente : *La Románia*, *La Conquista latina*, *Il latino*, *Le varietà neolatine*, *Le tracce preromane e gli Influssi estranei*, *Le lingue letterarie*. Gli idiomi neolatini che vengono considerati nella loro molteplice varietà, « come altrettante fasi attuali del latino » da taluni, da altri « come lingue nuove » nate dal latino, sono indagati minutamente dal Savj-Lopez con sagace disamina, forse un po' prolissa. Egli giunge a questa indiscutibile asserzione che pone a cardine d'ogni ulteriore suo ragionamento : è certo che — sia cioè che si accetti l'una o l'altra teoria — sostanzialmente si continua nelle nuove lingue il vecchio latino « non mai oscurato e solo atteggiato in aspetti differenti per virtù di molteplici fattori etnografici e storici ». Passa egli quindi, a deli-

mitare i confini geografici della conquista romana, e per evitare facili e troppo frequenti equivoci in una materia dove più che altrove occorre spesso sottilmente distinguere, mette in evidenza « il divario grande che passa tra i confini dell' impero romano, e i limiti dell' attuale territorio neolatino »; spia e dà luce alle « molte tracce della loro latinità d'un giorno nei territori che cessarono di essere latini. » Indi per illuminare la perenne vita dei linguaggi romanzi, si vale di una perspicua pagina di Gaston Paris che, con geniale vigoria, ha fissato tali idee generali e fondamentali in sobrie linee « nel suo chiaro latino di Francia ». Ma in che consiste « l'essenza delle romanità »? Si avverta che se esiste ancor oggi il latino come « viva realtà spirituale » congiungente molti popoli. eredi della antica Romània, « questa parentela di spiriti e di lingue, non va confusa, come generalmente si crede, con la parentela di razza ». Anzi, propostosi il quesito : che cosa sono adunque le pretese razze latine ?, risponde : « razze latine non esistono; esiste invece qualche cosa, infinitamente più delicata e più profonda, più sottile e più tenace : qualcosa che non è razza, ma è spirito. che non é materia fisiologica, ma luce d'idea : esiste la latinità ». Piace nel bel mezzo di una discussione scientifica questo alato fervore di pensiero e di stile : piace e commuove, ed è prova di nobiltà di sentire in chi scrisse; è vitale spirito che anima da un capo all' altro il volume pervaso dalla vasta concezione della non caduca grandezza di Roma. E quanto qui è detto delle « razze latine », merita d'essere accostato a ciò che scrisse Arturo Farinelli nel più denso e profondo dei suoi saggi, in quello che tratta de l'*Umanità di Herder e il concetto della « razza » nella storia dello Spirito* (in ristampa recente, nel vol. *Franche parole alla mia Nazione*, Torino, Bocca, 1919); egli nega la classificazione degli uomini, dichiara « fallace il concetto di razza » e proclama « il verbo delle eguaglianze umane e della frattellanza universale ». Delinea quindi il Lopez la storia delle lingue neolatine, quale è venuta a manifestarsi a noi per le indagini scientifiche propugnate dal Diez e svolte, in seguito da una falange di studiosi d'ogni paese : dice del valor del metodo, mostra però quanto esso possa giovare se usato con rigore temperato da geniali intuizioni, non applicato meccanicamente. La storia delle lingue, e da ultimo, quella delle rispettive loro letterature, è seguita a passo a passo e illustrata con esempi sobrii, ma ben vagliati : i documenti filologici, storici, letterari sono trascelti e lumeggiati con persuasiva efficacia. Un punto particolare su cui il Lopez insiste, per cogliere sfumature di idee che, confuse, procacciano serii errori, è questo : non si deve addivenire per spiegare l'origine degli idiomi romanzi, ad una « sistematica contrapposizione tra il latino *volgare* e il latino *classico* »; in verità non esistono due lingue latine, ma esiste « la viva, mobile, multiforme energia dell' unica realtà effettiva, che fu senz' altro il *latino* ». In altro luogo pure vuol nettamente distinte la « storia » della parola dalla « origine » della parola, causa ancor questa di confusioni, di deviazioni, e di fallaci deduzioni; dichiara l'opportunità di redigere con senno, atlanti linguistici; dà una classifi-

cazione dei parlari neolatini, cercando anche per quella dei « dialetti parlati in Italia » di formulare un quadro, che corrisponda alle più recenti e autorevoli conclusioni moderne. In questo, anzi, sta il criterio fondamentale, cui già alludemmo, del volume : nel tentativo cioè di tracciare uno schema sommario, e ragionato, di quanto, fra opinioni discordi, può oggi, intorno alle *Origini neolatine* ritenersi scientificamente acquisito. Non sempre, com' è ovvio, la difficile bisogna è riuscita al Lopez ; e talvolta egli ha pur dovuto prendere posizione, come suol dirsi, di fronte ad un problema irto di incognite e tuttora dibattuto. Avremmo desiderato perciò in tali casi, che non sono molti, una più larga esposizione dello « stato » della disputa, magari in nota ; trattandosi di un manuale destinato a studenti universitari, che saranno, o presto o poi, docenti alla lor volta, e tenuti quindi a portare un contributo personale nelle ricerche.

Ma, guardato nel complesso, il bel Manuale va accolto con grande compiacenza poichè esso, per la dottrina sicura, per la vivace e precisa chiarezza del dettato, per la nutrita e ben scelta bibliografia, dovrà diventare uno degli strumenti più pregiati da chi si avvii agli studi romanzi.

La memoria del compianto studioso è ad esso raccomandata durevolmente. Valga l'augurio, che è suo : che dalle pagine di queste *Origini neolatine* « si diffonda nei discepoli d'ogni paese l'amore per il gran nome di Roma ».

Fr. Picco.

Santorre Debenedetti, *Flamenca*. Torino, G. Chiantore, 1921 ; petit in-8 de 47 p. (*Opuscoli di filologia romanza*, I).

Cette brochure, où il n'y a pas moins de goût que d'érudition, se divise en cinq parties. M. D. donne d'abord du célèbre roman une analyse concise et fidèle; puis il montre que l'auteur, qui connaissait à fond les principaux textes classiques et les usages liturgiques, ne pouvait être qu'un clerc (mais il pouvait être un clerc défroqué devenu jongleur, et l'hypothèse nouvelle se concilie fort bien avec celle de M. Ch. V. Langlois); il étudie enfin, dans un chapitre très nouveau, les sources de l'ouvrage, en fait ressortir les caractères essentiels et la « signification » (j'aurais plutôt dit : la nouveauté), qui consiste en ce que le héros imaginé par le poète associe et porte au plus haut degré les qualités du chevalier et celles du clerc. Il y a dans tout le travail beaucoup de remarques fines et justes, excellemment présentées. Mais ce sujet intéresse trop peu la littérature italienne pour que nous puissions insister. On regrette de ne trouver ici aucun renseignement sur la nouvelle collection brillamment inaugurée par cette plaquette dont le prix (8 lires) risque quelque peu (qu'on nous permette de le dire) de compromettre la diffusion.

A. J.

Ezio Levi, *Uguccione da Lodi e i primordi della poesia italiana.* **Firenze, Battistelli [1921], in-16 de 193 p.**

Le point de départ de ce travail, fort original et intéressant, comme on va le voir, est la découverte, faite par l'auteur dans la bibliothèque de l'Escurial, d'un poème en ancien lombard sur l'Antéchrist. Le manuscrit, exécuté en Ombrie à la fin du XIII^e siècle, fut acheté en Italie et porté en Espagne, au milieu du XVI^e, par le grand bibliophile qu'était Antonio Augustin de Saragosse, et nul depuis n'y avait prêté attention. Quoique le poème soit anonyme dans le manuscrit, M. Levi n'hésite pas un instant à l'attribuer à Uguccione da Lodi : il y a retrouvé en effet, non seulement les idées et les préoccupations familières au vieux poète, mais « tout son matériel phraséologique et stylistique » et même quelques vers empruntés à son autre poème. Celui-ci (publié, comme on le sait par Ad. Tobler en 1884) a été jusqu'ici fort malmené par les critiques, choqués par l'incertitude du plan, les brusques sautes d'idées, des répétitions continuelles. M. L. écarte ce reproche en montrant que le *Livre* se compose en réalité de deux poèmes indépendants (quoique traitant le même sujet). L'un, l'*Istoria* en octosyllabes, est une œuvre de jeunesse, confuse et maladroite; l'autre, le *Libro* proprement dit, en laisses d'alexandrins et de décasyllabes, une œuvre de vieillesse, plus robuste et d'un art qui paraît à M. L. moins rudimentaire. A Uguccione appartient aussi évidemment (et sur ce point nul ne songera à chicaner M. L.) une Méditation sur la mort, intercalée dans la version toscane du *Libro* (découverte et publiée par M. Bertoni). Enfin M. L. revendique pour Uguccione, avec quelques hésitations qui ne sont que trop justifiées, la paternité d'un petit poème en quatrains d'alexandrins (*Della caducità della vita umana*), publié en 1864 par A. Mussafia. Cette série de cinq poèmes, écrits à des dates diverses (malheureusement impossibles à déterminer) permettent, en quelque mesure, selon M. Lévi, de suivre la marche ascendante du talent d'Uguccione et surtout de reconstituer sa physionomie littéraire et morale. Dans quelques-uns d'entre eux, le brillant et audacieux critique, en effet, croit retrouver l'écho des doctrines patariniques, si répandues au début du XIII^e siècle dans l'Italie du Nord, et surtout à Milan et Crémone, à Crémone où se serait précisément exercée l'activité poétique de Uguccione. De la littérature moralisante et religieuse, tout imprégnée de patarinisme, qui fleurit alors en Lombardie, on ne saurait, selon lui, exagérer l'importance. La rébelllion contre l'Eglise et, conséquemment, l'aversion pour le latin, le désir, né dans les communautés indépendantes ou rebelles, de s'instruire et de s'édifier sans le secours du clergé, auraient joué dans l'origine et le développement de la poésie italienne un rôle que l'on n'a pas encore soupçonné.

Ces idées nouvelles et hardies, appuyées sur de profondes recherches, développées avec une chaleur et un talent peu communs, méritent la plus sérieuse attention et contiennent certainement une part de vérité, quelle que puisse être la solidité de telle ou telle partie de l'ingénieuse construction dont elles sont le couronnement.

Le volume se termine par une reproduction diplomatique et une édition critique, avec notes et glossaire (celui-ci beaucoup trop réduit), du poème sur l'Antéchrist, mais cette dernière, en dépit de la science et de l'ingéniosité de M. L., ne saurait passer pour définitive, étant donnée la déplorable incorrection du texte. — Il inaugure une collection nouvelle, la *Biblioteca medievale*, qui (sous la direction de M. Lévi) publiera des textes latins ou romans, inédits ou difficilement accessibles, avec de brèves introductions historiques, des notes et des glossaires. La plus grande place y sera faite aux œuvres intéressant l'histoire des idées, des croyances, des institutions, de la culture en général et nous aurons ainsi une sorte de supplément aux *Studj medievali*, que l'on ne désespère pas, au reste, de voir renaître un jour. On annonce dès à présent des éditions ou rééditions, confiées aux savants les plus autorisés, de deux glossaires du XIIIe siècle (Ugutio et Jean de Gênes), des *Carmina medii ævi* de Novati, du *Novellino*, de l'*Ottimo Commento* et d'une série de traités juridiques ou politiques du XIVe siècle propres à servir de commentaire au *De Monarchia*. Nous souhaitons à cette nouvelle collection, analogue à celle des *Classiques français du moyen-âge*, mais qui ne fera pas double emploi avec elle, le succès qu'elle méritera certainement.

A. Jeanroy.

Tommaso Casini. *Per la genesi della terzina e della « Commedia » dantesca.* Lucques, Baroni, 1919 (Extrait de la *Miscellanea di studi storici in onore di Giovanni Sforza*, p. 689-697).

T. Casini, bien connu de tous les lecteurs de Dante, puisque son commentaire de la *Commedia* reste un des plus répandus, est mort il y a peu de temps; et voici que sa voix sort du tombeau pour nous faire entendre son témoignage sur une question qui a été soulevée ici même (t. I, 1919, p. 65), et que la critique italienne la plus autorisée considérait comme définitivement écartée. Il semble que Casini ait eu quelque honte à s'écarter de l'opinion en quelque sorte officielle; il a écrit en effet (citons-le dans le texte pour ne rien affaiblir de son aveu) : « Qui ho bisogno di prendere il mio coraggio a due mani per dir cosa *incredibile e vera*; che cioé mi sono fermamente convinto — dopo meditazioni lunghe e una considerazione assai riposata ed attenta del pro e del contro — che nei primi canti dell'Inferno siano da ricercare tracce non dubbie di una prima redazione del poema d'oltretomba; un poema di proporzioni assai più ristrette che non fossero poi quelle della *Commedia*, una specie di piccolo inferno fiorentino, se mi sia consentita la frase... ». Toute la suite serait à reporter ici; je me borne aux dernières lignes : « L'episodio di Ciacco, pensato e scritto in esilio, poté essere innestato sopra una trama stesa dal poeta prima di abbandonare per sempre Firenze : ciò non vuol dire che in esilio debbano essere stati pensati e scritti tutti i versi che precedono, e neppure tutti quelli che seguono quell'episodio. »

Mais nous avons trouvé un assentiment plus inattendu encore, et d'autant

plus précieux, dans le volume de M. Benedetto Croce, *La poesia di Dante* (1921) où nous lisons (p. 73) : « I primi canti dell'Inferno sono più gracili; o che appartenessero a un primo abbozzo, poi ritoccato e adattato (secondo una tradizione non dispregevole e congetture sufficientemente fondate), o che ritenessero dell'incertezza di tutti i cominciamenti.. »; et p. 85, à propos des chants XII et suivants : « Ed ora quel che aveva scarso rilievo nei canti precedenti, la rappresentazione dei tormenti e dei tormentati, le scene e i personaggi, prende parte maggiore » (ce qui aurait pu être dit dès le chant VIII).

On voudra bien nous excuser d'avoir rapporté ces quelques lignes de juges dont l'indépendance en la matière est hors de contestation.

Henri HAUVETTE.

Elisabetta Cavallari. *La fortuna di Dante nel Trecento.* Florence, F. Perrella, 1921; gr. in-8, 462 pages (Lire 40).

G. A. Cesareo. *Gaspara Stampa donna e poetessa.* Naples, F. Perrella, 1920; gr. in-8, 90 pages (Lire 10).

Ces deux beaux volumes inaugurent une « Biblioteca della Rassegna », dirigée par MM. F. Flamini et A. Pellizzari, comme la *Rassegna* elle-même, et chez le même éditeur, dont nous devons admirer l'activité et l'esprit d'entreprise. Le volume de G. A. Cesareo n'est en somme qu'un tirage à part de l'excellent travail, très remarqué, que ce savant publia, en 1919, dans trois fascicules de la *Rassegna*; on est heureux de le retrouver dans ce volume, avec l'addition d'un index des noms propres.

Le gros volume de Melle E. Cavallari est nouveau pour nous. Il reprend un sujet très connu, jadis étudié dans ses grandes lignes par Carducci, mais il le reprend en détail, grâce à une revue aussi complète que possible de tous les problèmes que soulèvent la renommée de Dante, ses premières biographies, les commentaires, les poèmes d'imitation dantesque, la poésie lyrique du XIV^{e} siècle dans ses rapports avec celle de Dante, puis les jugements de Pétrarque et de Boccace sur Dante et leurs emprunts. L'auteur a revu de très près tous les faits et les arguments déjà mis en avant; il y a là peu de renseignements proprement nouveaux à relever, mais il faut rendre justice à l'étendue des lectures, à l'effort d'analyse, de classement et au choix judicieux des solutions dont témoigne ce courageux travail. Très au courant de la bibliographie italienne du sujet, elle paraît moins bien connaître (ou dédaigner ?) les ouvrages écrits en d'autres langues. Ainsi, à propos du poème latin que Boccace adressa à Pétrarque, en lui offrant un exemplaire de la *Commedia*, on s'attendrait à voir citer O. Hecker qui, dans ses *Boccaccio-Funde* (1902), a donné, p. 18 et suiv., une nouvelle édition de ce texte, avec un abondant commentaire. Je ne citerai pas d'autre ouvrage non italien sur Boccace, d'où je reconnais qu'il n'y avait rien à tirer pour grossir la série des rapprochements discutés par Mlle E. Cavallari; mais on ne peut s'empêcher d'observer qu'elle cite

en revanche quelques études indigènes auxquelles c'est faire beaucoup d'honneur que de les rappeler seulement. En résumé un bon livre de début, renfermant les résultats d'une enquête utile, conscieucieuse, intelligente.

H. H.

A. Vannini. *Notizie intorno alla vita e all'opera di Celso Cittadini, scrittore senese del Secolo XVI.* Siena, Stab. tip S. Bernardino, 1920 ; in-16, 88 pages.

L'œuvre de Cittadini est beaucoup plus connue comme grammairien que comme poète; mais il lui est arrivé un malheur. Après avoir passé pour un des fondateurs de la science historique du langage, appliquée aux parlers néo-latins, parce qu'il avait démontré, dans son traité *Della vera origine e del processo e nome della nostra lingua* (1601), suivi de *Le origini della Toscana favella* (1604), que l'italien dérive de la langue populaire parlée par les Romains, et non d'un latin corrompu par les invasions barbares, il a été formellement accusé de plagiat : toute la matière de ses doctes traités aurait été puisée dans les œuvres, demeurées inédites, d'un autre Siennois, Claudio Tolomei. La condamnation ainsi prononcée contre lui en 1893 était trop absolue et trop sommaire; quelques atténuations y ont été peu à peu apportées. Que Celso Cittadini ait connu et utilisé les écrits de Tolomei, cela ne fait aucun doute; mais qu'il ait cité Tolomei et l'ait proclamé son « spetialissimo e sovranissimo maestro », il est tout aussi impossible de le contester. M. A. Vannini a entrepris en toute sérénité, près de trente ans après la condamnation, de réviser le procès, et de définir exactement l'usage que Cittadini a fait des manuscrits de Tolomei. C'est un travail fort méritoire, qui n'est pas une apologie, malgré un effort d'indulgence visible, et qui aboutit à une conclusion équitable : Cittadini n'est pas un plagiaire; il est le plus grand disciple de l'école de Tolomei.

H. H.

Carlo Calcaterra, *Storia della poesia frugoniana.* Genova, Libreria editrice moderna, 1920. — 1 vol. in 8 p. 528.

Après avoir examiné dans une longue série d'études particulières beaucoup de questions frugoniennes (1), en montrant une connaissance pro-

1. Carlo Calcaterra, *Lettere di C. I. Frugoni al Padre P. M. Paciaudi*, Napoli 1909; *L'amicizia di C. I. Frugoni e Alfonso Varano*, Asti 1910; *Il Traduttore della Tebaide di Stazio*, Asti 1910; *Il Frugoni prosatore*, Asti 1919; *La Caccheide*, Parma 1912; *Nel secondo centenario della nascita di F. Algarotti*, Parma 1912; *Alfonso Varano e Saverio Bettinelli*, Roma 1912: *Madama du Boccage e Francesco Algarotti*, Roma 1913; *Risposta ad un quesito frugoniano*, Torino 1913; *Il Frugoni contro i Gesuiti*, ni Gior. st. della Lett. ital. 1916; *Di alcune satire contro il Frugoni*, in Boll, stor, piac. 1917. *La brigata frugoniana di Casa Malaspina* in *Saggi per le nozze Negri-Petitbon*; Novara 1919. Il *Re pella Fava*, Pavia 1919.

fonde de la vie littéraire du XVIII[e] siècle, M. Charles Calcaterra s'est mis à l'ouvrage pour la reconstruction complète du phénomène littéraire, dont il avait pu apprécier l'étendue et l'importance. Il est rare de rencontrer une œuvre aussi accomplie que la sienne : il a étudié profondément la partie esthétique, dans toutes les particularités et dans les détails les plus minutieux, mais encore il a jeté un regard pénétrant dans les rapports que la poésie frugonienne a eus avec la vie. Il a compris qu'on ne pouvait la juger entièrement sans connaître à fond l'âme du siècle; et par sa fine psychologie il a réussi à mettre en évidence les liens qui rattachent la poésie sensuelle et le lyrisme pathétique à la sensibilité musicale de cette société galante. M. Calcaterra a le mérite d'avoir révélé le *frugonianisme,* qu'on ne doit pas considérer comme une manière dérivée seulement de l'imitation du poète Charles Innocent Frugoni, mais plutôt comme l'expression de l'âme poétique contemporaine et comme le résultat d'une tradition littéraire, qui remontait au siècle précédent.

La recherche des origines du *frugonianisme* a été poussée par l'auteur jusqu'au bout; il a examiné avec le plus grand soin les ressemblances dans l'inspiration et dans la forme, et il est arrivé à reconnaître, avec une complète sûreté de jugement, l'influence directe que Chiabrera, Testi, Guidi, Filicaia, c'est-à-dire la tradition la meilleure du XVII[e] siècle, eurent sur la formation de l'esprit frugonien.

Dans les premières années du XVII[e] siècle, les gens de lettres italiens, en désaccord dans le choix des moyens, ne se proposaient qu'un but : le renouvellement de la littérature, fatiguée par les acrobatismes du siècle précédent, intimement morte dans sa vide sonorité.

Mais la condition essentielle pour tout renouvellement poétique, le renouvellement de l'esprit, la sincérité de la création, la profondeur de l'inspiration, cela manquait tout à fait. On confiait à la volonté, on abandonnait à l'application fidèle des théories ce qui aurait dû naître du cœur. Les dogmes littéraires ne peuvent, à défaut d'inspiration, créer la poésie; et l'on ne détruit pas tout d'un coup une longue hérédité de déformations intellectuelles.

Voilà pourquoi la simplicité, imposée comme règle absolue aux Arcades, porta tout droit au maniérisme; et le maniérisme permit la réapparition des secrètes tendances survivantes dans les esprits, le développement d'artifices assez semblables à ceux que la théorie repoussait avec horreur.

Une infinité d'exemples, choisis adroitement parmi l'énorme fouillis des vers arcadiques, donne la preuve la plus évidente de cette assertion. Auprès du pétrarquiste doucereux triomphe le poète aux grands gestes oratoires, à la haute voix sonore; d'une manière ou de l'autre c'est le règne du conventionnel. Pour chaque occasion, les adjectifs, les exclamations, les poses mêmes du poète sont déjà toutes prêtes et fixées.

Mais il y a une partie de la poésie arcadique, qui a une qualité, un mérite, un charme particulier : c'est la poésie mélique, qui n'affecte pas de pensées profondes, mais qui a une harmonie toute à elle. Elle est vraiment inspirée par l'âme légèrement passionnée, par l'esprit superficiellement

sentimental du siècle et cela lui donne un air charmant de sincérité. Elle est la fleur de l'âme arcadique. Toutefois on ne peut la séparer, ni dans ses manifestations ni dans ses origines, de la poésie rhétorique, qui se développa avec elle. La douceur ou la sonorité de l'expression, la musique des mots, au lieu de pensées et de sentiments : voilà ce que les poètes recherchaient; voilà ce que les amateurs admiraient, parce que cela répondait intimement à la nature de leur esprit.

Frugoni fut le poète le plus en vue de cette manière poétique, celui dont le nom retentit plus longuement. Il est donc au centre du tableau et son œuvre, depuis la jeunesse jusqu'à la mort, a été étudiée attentivement dans ses formes extérieures et dans son esprit intime. Mais l'œuvre littéraire de ce poète est étroitement liée à sa vie; et sa vie se passe au milieu de la société la plus élégante. Cela donne occasion à une reconstruction de la vie mondaine du XVIII^e siècle, reconstruction qui est tout ce qu'on peut imaginer de plus brillant.

Rome, Bologne, Venise, Parme, la cour des Farnèses et celle des Bourbons, les blondes et brunes patriciennes sentimentales et ardentes, les amusements de l'élite, les festins, les amours instables caressant les sens, mais ne secouant pas l'âme, écloses dans un sourire et fanées sans une larme, tout cela passe et repasse dans les vers du poète; et M. Calcaterra a su faire revivre les personnages dans leur cadre somptueux, avec une richesse de détails qu'il serait très difficile d'égaler.

Un chapitre s'occupe des représentations théâtrales organisées à Parme par Guillaume Du Tillot et Frugoni. C'était une tentative pour renouveler l'opéra italien, sans doute inspirée de la France, où Rameau triomphait. Ce chapitre offre un intérêt remarquable pour l'histoire du mélodrame, en Italie comme en France.

Le *frugonianisme* eut une diffusion incroyable. Le poète génois fut suivi par un nombre très grand d'imitateurs dans toutes les régions d'Italie, même dans les plus écartées, comme la Sardaigne. Et aussi hors d'Italie on admira sa production poétique incomparablement féconde. « Il frugonianismo fiorì nelle lettere, perchè già fioriva nella vita » : voilà l'explication la meilleure. La lecture des pages de M. Calcaterra, remarquables par la clarté et par la solidité de la pensée, et dont le style à la fois riche et sobre n'est pas le moindre charme, suffit pour convaincre de la profonde vérité de cette assertion. Ce qui semble imitation n'est donc, souvent, que l'émanation directe du conventionalisme dominant dans les esprits.

Une partie très importante, c'est la recherche des lueurs extrêmes du *frugonianisme :* on en trouve même dans les poètes, qui se détachèrent le plus vivement de la tradition arcadique. Mais les réminiscences dans la forme ne doivent pas être confondues avec l'essence même de l'art. L'artiste vrai a une personnalité vigoureuse, et les formes conventionnelles ne sont que le masque de l'insuffisance. Le romantisme, réaction à tout ce qui était académique et faux, fit la guerre au *frugonianisme;* pendant quelque temps, on en parla avec dégoût, avec horreur. Mais sa condamnation du côté esthétique n'empêche pas qu'il a été une des manifesta-

tions les plus significatives de la vie littéraire du XVIII[e] siècle, et l'on doit louer M. Calcaterra de nous en avoir donné l'histoire, qui manquait tout à fait.

Manina Quazza CAPITELLI.

Stendhal, *Passeggiate romane*, dans la *Collezione di Memorie diretta da G. Gallavresi.* Milano, Facchi, 1 vol. de 272 pages

M. G. Gallavresi, le savant professeur milanais, entreprend de traduire et de mettre à la portée d'un large public quelques mémoires d'écrivains français, appartenant à la première moitié du XIX[e] siècle. Cette tentative mérite assurément notre plus cordiale sympathie. Dans cette collection, à côté de Chateaubriand, de Benjamin Constant, de Tocqueville, de Maurice de Guérin et de M[me] de Rémusat, le *Milanese* tient une place de choix, puisque, parmi les dix volumes annoncés, il doit en avoir trois à lui tout seul. En attendant les *Souvenirs d'égotisme* et la *Vie de Henri Brulard*, voici les *Promenades dans Rome*.

On n'en a donné qu'une traduction abrégée. Sans doute, dans ce travail de découpage, il y a toujours un peu d'arbitraire. Pourtant le choix de ces extraits est en général parfaitement judicieux. Comme on ne va point chercher aujourd'hui dans les *Promenades* un guide, nécessairement un peu désuet, mais les idées et les impressions propres à Stendhal, M. Gallavresi a laissé de côté très opportunément ce qui n'est que résumés historiques, nomenclatures ou descriptions, — le tout emprunté à Nibby ou à d'autres livres contemporains.

Mais, dans son effort pour réduire à 250 pages les quelque 700 pages de l'original, le traducteur s'est trouvé contraint de mordre çà et là dans la substance même et la chair vive de l'ouvrage; il m'a même paru, je dois l'avouer, qu'il faisait plus volontiers disparaître certains propos de Stendhal sur la papauté ou sur l'Église, assurément peu orthodoxes, mais très expressifs de ses sentiments vrais (voir, par exemple, aux pages 21, 52, 123). Du moins le plus souvent (on voudrait que ce fût toujours) les coupures sont indiquées par des astérisques ou par des points. Et, dans l'ensemble M. Gallavresi a conservé suffisamment de Stendhal et de ses audaces pour que cette traduction donne bien la vraie physionomie du livre.

Il l'a fait précéder d'une substantielle préface. Je n'y veux relever qu'une idée, parce qu'elle me paraît, comme elle m'a toujours paru, profondément vraie (1). Les critiques français ont trop souvent prétendu que

1. En revanche je ne crois pas avec M. Gallavresi que Beyle fût un complice des carbonari (11). Ses relations avec eux le rendirent suspect aux yeux des policiers autrichiens. Mais les témoignages les plus probants nous le montrent se tenant à l'écart de leurs complots.

Quant à l'hypothèse de la note 46, elle ne me paraît point défendable. Lorsque Stendhal parlait de Sismondi, il l'appelait Sismondi. Donc, s'il écrit dans ses *Promenades* (8 janvier 1828) : « M. Simond de Genève, qui plaisante le *Juge-*

Stendhal avait mal compris le caractère italien : c'était prouver peut-être que s'ils connaissaient peu Stendhal, ils ignoraient plus encore l'Italie. Le regretté Francesco Novati tout au contraire soutenait que Stendhal, sans être le jouet d'une illusion romanesque, avait pu reconnaître autour de lui, à Milan ou à Rome, des âmes du xv^e siècle. Et M. Gallavresi à son tour juge qu'Henri Beyle, par sa propre expérience plutôt que par ses lectures historiques, — car sur ce point il n'est pas tout à fait d'accord avec Novati, — possédait une connaissance fine et profonde de l'âme italienne.

Nous nous plairons donc, avec M. Gallavresi, à voir dans Stendhal l'un de ces hommes nécessaires à l'amitié franco-italienne, comme, depuis plus d'un siècle, il s'en est trouvé à toutes les étapes de notre commune histoire. Par l'ardente préférence qu'ils ont témoignée à l'Italie, ils ont servi à entretenir, dans l'élite intellectuelle de la France, cette sympathie intime et délicate qui fidèlement nous ramène vers notre belle, sensible, et par conséquent susceptible, voisine et amie.

Paul ARBELET.

Rosa Errera. *Noi.* Libro per i ragazzi. Milan, Treves éd., 1920 : in-16, 305 pages.

Sous un titre d'une concision orgueilleuse, presque immodeste, c'est un excellent livre, bien écrit, clair, varié, agréable à lire, instructif. On ne peut qu'approuver la distinction dont il a été l'objet, dans le concours pour un « *Libro d'italianità* » ouvert par la Ligue d'assistance entre les mères des victimes de la guerre — mais on regrette involontairement que, avec la même complaisance qui lui a dicté son titre, l'auteur ait écrit en toutes lettres sur la couverture que cette distinction lui a apporté 10.000 lires. A défaut de la réserve discrète, ce volume enseignera donc aux enfants la franchise, et c'est beaucoup. Il est très instructif aussi pour qui n'est pas italien, et alors c'est aux adultes qu'il s'adresse. Rien n'est plus intéressant que d'étudier de près ce résumé, tracé avec talent par une main italienne, des souvenirs, des gloires dont le peuple italien est légitimement fier, de ses qualités incontestables, de ses défauts aussi — qui n'en a pas ? — et de ses très nobles aspirations. Ce n'est pas un manuel de nationalisme; c'est un livre de bonne foi, qui exprime la pensée de la grande majorité de la nation. Il faut le lire pour entrer dans la pensée et dans la conscience de nos frères latins.

H. H.

ment dernier de Michel-Ange. », il veut parler de L. Simond, auteur d'un *Voyage en Italie et en Sicile*, qui venait de paraître en 1828. On y trouve (t. I, p. 262-265) une critique du *Jugement dernier*, où M. Simond fait tout ce qu'il peut pour être spirituel aux dépens de Michel-Ange. « Les connaisseurs, d'après lui, avouent que ce tableau... est plein d'incongruités et d'extravagances », et il assure que, dans sa confusion, « c'est un véritable pouding de ressuscités ».

Guida d'Italia del Touring-Club italiano. **Volumes in-12, Milan, 1914 et suiv.**

C'est un devoir agréable de porter à la connaissance de ses amis les découvertes heureuses qu'on vient de faire. Voici une publication magistrale, destinée à remplacer tous les Joanne et les Baedeker du monde, et à prendre place sur les rayons de la bibliothèque de quiconque aime l'Italie. Elle a été, non interrompue, mais seulement ralentie par la guerre, et compte aujourd'hui neuf volumes, deux consacrés au « Piémont, Lombardie, Tessin » (1914-15), deux à la « Ligurie, Toscane septentrionale (Florence non comprise), Émilie » (1916), un à la « Sicile » et un à la « Sardaigne » (1917-18), enfin trois à la « Vénétie » (1919-21), avec toute la description des champs de bataille de la grande guerre.

Les volumes ont assez exactement l'aspect des guides Baedeker; les cartes et les plans sont excellents; le texte est extrêmement nourri, plein de choses, très instructif; ce sont des livres à étudier de près avant de les consulter sur place. Le prix (en lires) en est naturellement un peu élevé, et d'ailleurs ces volumes ne se trouvent guère dans le commerce; la meilleure manière de les acquérir est de s'inscrire comme membre du Touring-Club italiano, moyennant quoi on obtient une réduction de 50 % sur les volumes déjà parus, et on a droit, gratuitement, aux volumes à paraître. C'est ce que n'a pas hésité à faire l'auteur de ces lignes.

H. H.

Robert de la Sizeranne. *Les masques et les visages.* **Tome II.** *Béatrice d'Este et sa cour.* **Paris, Hachette, 1920; in 8.**

M. de la Sizeranne, continuant sa série de « masques et visages », fait revivre pour notre grand plaisir l'époque tourmentée et brillante des Sforza. Mais parmi tant de personnages de la cour de Milan, ne croyez point que son choix se soit arrêté sur tel ou tel illustre; ce sont des femmes, quelques faibles femmes, presque enfants qui ont charmé sa fantaisie par leur visage. Un buste délicat entrevue par l'auteur au musée du Louvre, et c'est Béatrice d'Este avec sa grâce mutine tout entière évoquée; un profil admiré aux devantures des rues de Milan, et c'est Bianca de San Severino qui passe comme une éphémère; une dessin émouvant découvert dans un recoin du petit musée de l'Ambrosienne, et c'est la longue histoire douloureuse d'Isabelle d'Aragon qui se déroule; un portrait à la fois plus fade et plus sévère, et c'est Bianca Maria Sforza, la molle impératrice qui réclame sa place dans l'histoire.

Toutes apparentées au More, à cet astucieux duc de Bari qui domine sa famille et son temps, elle lui compose un fond vivant et mouvant sur lequel se dessine, plus troublante, sa tête d'ambitieux énigmatique.

Car il ne faut pas s'y tromper, ces femmes qui passent ne sont que des comparses, le premier rôle, ce n'est pas elles qui l'ont tenu jamais; sans leur maître, elles n'eussent été rien, sans ses richesses, elles n'eussent pu

briller ni mener cette vie de plaisir qui nous éblouit encore. Pas une n'eut vraiment de caractère; pâtes molles, elles se laissèrent guider ou dominer et R. de la Sizeranne ne nous fait passer à travers leur histoire que pour arriver plus sûrement à celui qui en tenait tous les fils, à Ludovic le More.

Une seule s'éloigne de son cercle, mais c'est pour nous conduire vers un autre centre, vers un autre homme, vers cette Autriche où Maximilien commence la création d'un nouveau monde.

Et ainsi passons-nous des petits personnages aux grands; et ainsi allons-nous de la chronique à l'histoire; non point cependant à l'histoire avec ses grandes lois et tous ses falbalas de dates et de batailles. Telle n'a jamais été certes l'intention de M. de la Sizeranne, dont le livre charme par sa précision anecdotique, le savoureux des détails et surtout par une science de reconstitution psychologique singulière. D'un profil il fait un personnage, d'un buste à peine vivant une femme brillante, éblouissante de jeunesse et d'entrain. Je sais que bien des documents dorment en bien des bibliothèques; mais fallait-il encore sous tout ce fatras, saisir la trame des caractères, en voir les aspects divers et mouvants, en comprendre les lois.

L'auteur y a excellé. On lit son livre comme un roman, un drame bien composé, et c'est peut-être le seul moyen de bien savourer l'histoire.

Y. Lenoir.

Chronique

— La librairie Gauthier-Villars publie un important répertoire dû à MM. E. Tassy et P. Léris intitulé *Les Ressources du travail intellectuel en France*, qui réunit en un seul volume un grand nombre d'annuaires, guides, bulletins, publications spéciales et en expose le programme. Les auteurs ne se sont par bornés à signaler les ressources françaises du travail intellectuel; ils ont mentionné également toutes celles d'un caractère international qui existent à l'étranger.

— M. Paul-Henri Michel a publié dans la *Revue Musicale* du 1er février 1921, un court et substantiel article intitulé *D'Annunzio et la musique;* à propos des derniers paragraphes de la constitution que le poète a donnée à Fiume, M. P.-H. Michel analyse les impressions musicales décrites dans le *Feu*, dans la *Léda*, dans un récent article de *Poesia* (juillet 1920). C'est une très utile contribution à l'étude de la psychologie de D'Annunzio.

— L'éditeur Taddei de Ferrare inaugure une collection d'élégants volumes sous le titre général « Moderni ». Quatre de ces volumes nous sont communiques : G. Ruederer, *Il principe Djem* (trad. T. Gnoli); E. Moerike, *Novelle* (trad. T. Gnoli); O. Wilde, *Aforismi e Paradossi* (a cura di A. Pancaldi); G. Bédier, *Il Romanzo di Tristano e Isotta* (trad. F. Picco). Sont annoncées des traductions de H. Ewers, L. Andreiev, G. Galsworthy, G. de Maupassant, G. Keller, H. Kleist, et encore d'Oscar Wilde. Cette simple énumération indique déjà le caractère très éclectique de la collection; on distingue mal, à vrai dire, le critérium qui a dicté ces choix, mais il y a là des textes curieux et peu connus, dont les lecteurs même français accueilleront avec plaisir la traduction italienne.

Le Gérant : F. GAULTIER.

ANGERS. — IMPRIMERIE F. GAULTIER.

LE PRIMATICE ET LES GUISES

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS[1]

En l'absence du duc et de la duchesse de Guise, Guillaume Dabancourt, concierge de l'hôtel, avait dans ses attributions la surveillance des travaux, et il avait fort à faire pour maintenir l'ordre dans ce chantier où le maître, à la fois magnifique et ladre, ne faisait pas pleuvoir l'argent. François de Lorraine dépensait bon an mal an pour un train royal deux ou trois cents mille livres[2], mais il lanternait ses fournisseurs. L'évêque de Chalon, Louis Guillard, l'homme de confiance du cardinal de Lorraine, refusait d'avancer les sommes nécessaires. « Les ouvriers menacent de cesser le travail, écrivait le concierge. Comment les adoucir ? » Il les apaisa cependant par propos et promesses : « J'é tant fait aus ouvriers, écrit-il le 18 juillet 1556, que ne lesseront de besongner »[3].

Dès lors, sur les travaux qui se poursuivent à l'hôtel de Guise, les renseignements sont clairsemés. Les papiers des Guises ne contiennent plus, semble-t-il, de lettres du Primatice ; les comptes de Guillaume de Champagne, trésorier du duc, manquent pour cette période[4] ; quant aux minutes des notaires parisiens qui ont passé alors des actes pour les Guises, elles sont incomplètes ou perdues[5]. De quelques mentions des

1. V. numéro précédent, p. 129.

2. C'est ce qui ressort en particulier des comptes de son trésorier, Guillaume de Champagne, cités au cours de la présente étude.

3. B. N., fr. 20537, fol. 30.

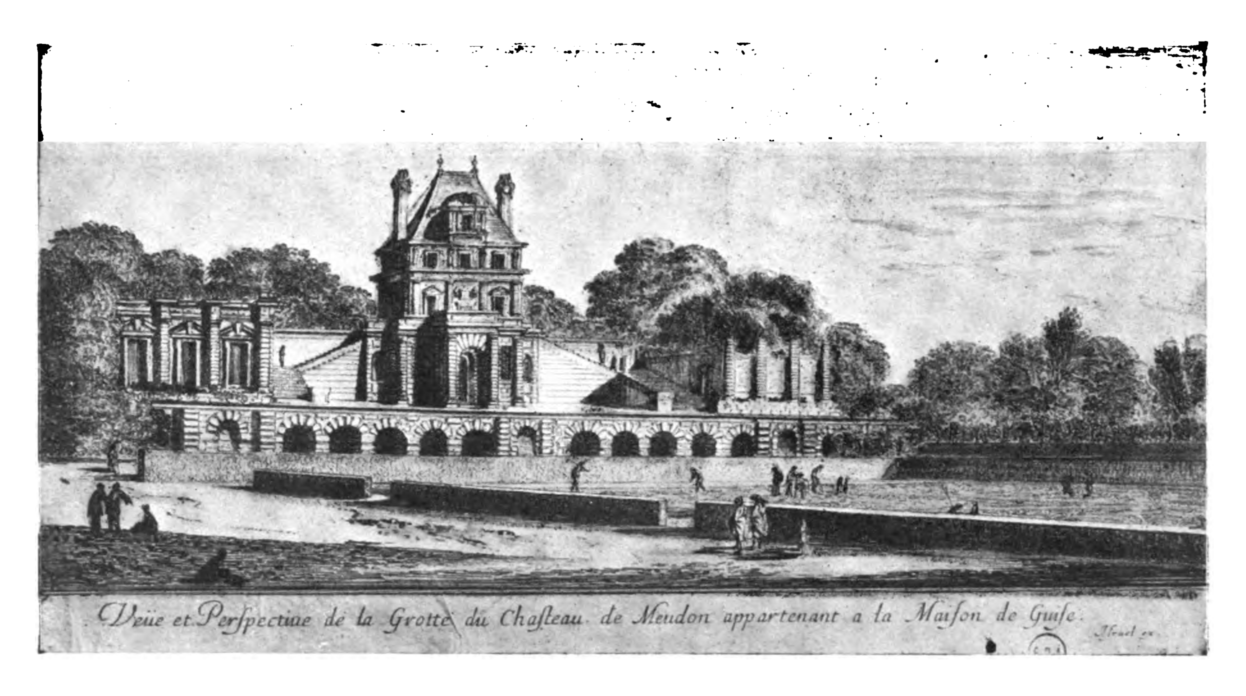
4. Nous n'avons rencontré que ceux des années 1562 et 1563 (B. N., fr. 22433) Ceux des années 1553-1561 auraient été particulièrement précieux.

5. C'est ainsi qu'a été dépouillé sans succès le minutier de Hervé Bergeon étude actuelle Mahot de la Quérantonnais) de 1553 à 1563, où, pour cette période, six registres sur vingt-trois sont perdus ; dans l'étude actuelle Rafin, de nombreux

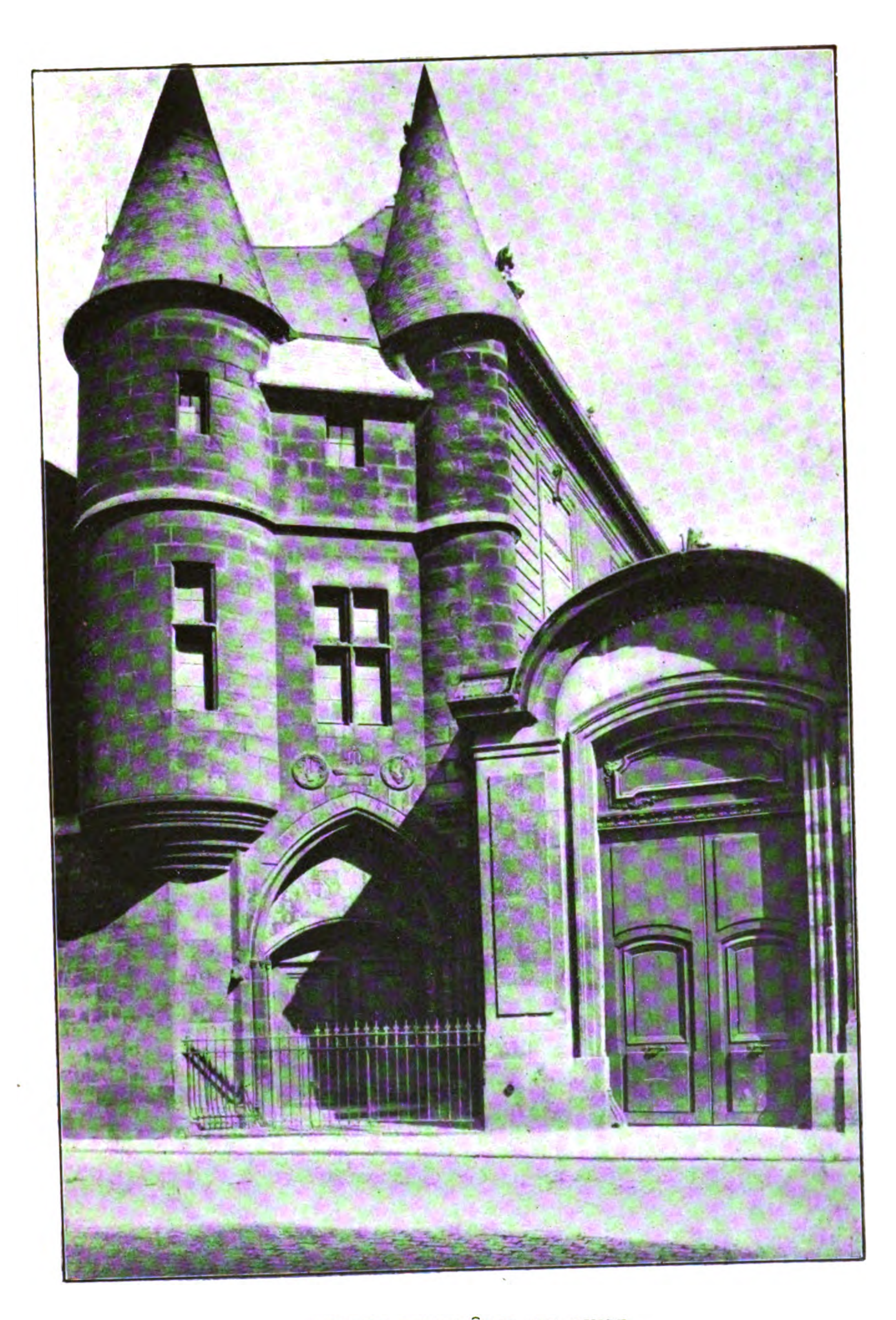
comptes de Guillaume de Champagne pour 1562 et 1563, on peut seulement conclure qu'on travaillait encore aux écuries[1], que Nicolas Delisle, le maître maçon, construisait certains murs de « maçonnerie neuve »[2], qu'en d'autres parties les toits se couvraient de tuile ou d'ardoise[3], que le vitrier fournissait des « vitres pour les rompures advenues à cause de la fouldre et ruyne du feu mises ès poudres de l'Arcenac près dudit hostel »[4], que le charpentier, le serrurier, le plombier, le menuisier, le nattier y besognaient de leur métier[5]. Quelques-uns de ces détails indiquent à coup sûr l'achèvement de certains corps de bâtiment, sans qu'il soit possible de dire au juste lesquels. La chronologie des travaux reste donc assez embrouillée. En tout cas, dès l'été de 1556, le logis était habitable, puisque le jeune prince de Joinville, alors âgé de six ans, y demeurait, achevant de s'y rétablir d'une rougeole, d'ailleurs bénigne. C'est ce que nous apprend la curieuse lettre suivante écrite le 2 juillet de cette année au duc de Guise, lettre qui évoque joliment ce coin du Paris élégant du XVI[e] siècle, où les plus grands noms de France voisinaient : « Monseigneur, hier soir, sur les huit heures, après que Monseigneur le légat[6] eust souppé au logis de monsieur le connétable, M. de Brully l'amenist veoir monsieur le prince en vostre logis, qu'il â trouvé fort beau, et principalement votre librairie, et a veu la hacquebutte (arquebuse) que

sondages ont été faits parmi les minutes, reliées ou non, de Vincent Maupeou de Fr. Croiset, de Claude Franquelin etc, pour la même période. Le notaire qui parait avoir passé alors pour les Guises les actes les plus importants, en particulier l'acte d'acquisition de l'hôtel de Clisson, est Raymond d'Orléans. Malheureusement, ses minutes, autrefois en l'étude actuelle Duhau, ont disparu (Cf. Coyecque, *Vieilles Archives notariales* (dans le *Bull. de la Soc. de l'hist. de Paris*, t. 39, 1912, p. 149-151).

1. B. N., fr. 22433, fol. 147 v°.
2. *Ibid.*, fol. 88.
3. *Ibid.*, fol. 87 v°.
4. *Ibid.*, fol. 87 v°.
5. *Ibid.*, fol. 79 v°, 82, 87 v°, 88.
6. Le cardinal Carlo Carafa, qui vint en France en juin 1556 avec la dignité de légat *a latere*; il était arrivé à Paris probablement le 14 juin (G. Duruy, *Carlo Carafa*, p. 155).



LE PETIT CHÂTEAU OU GROTTE DE MEUDON AU XVII[e] SIÈCLE
(gravure d'Israël Silvestre).



ENTRÉE DE L'HÔTEL DE GUISE
(rue du Chaume, aujourd'hui rue des Archives).
Les Guises avaient respecté la porte de l'hôtel de Clisson acquis par eux en 1553.

Lycondes vous a donnée, qu'il a trouvé la plus belle que vist oncques... Il s'en va ce jour d'huy à Equoen et dit on qu'il veult aller vendredy à Medon. Quant à la santé de monsieur le prince, il ne se sçauroit myeulx porter qu'il se porte, Dieu mercys. Si vous passez la sepmaine qui vient par ceste ville, il sera prest à s'en aller quant et vous et me semble qu'on ne le peult mettre aux champs plus tost. Il dort très bien et mange bien et a commencé ce matin à jouer un peu à la paulme dedans vostre salle. Il a le visage encores un peu rouge, mays les médecins et maistre Nicolle disent qu'il n'y apparoistra plus d'ycy a huyct jours »[1].

Le vainqueur de Metz menait une vie qui n'était rien moins que sédentaire. Grand chasseur, grand amateur de chevaux et de chiens, il courait volontiers le cerf dans les forêts de Champagne ou des Ardennes quand les affaires de l'État lui en laissaient le loisir. La duchesse de son côté, n'habitait guère l'hôtel de Paris, lui préférant Joinville, Fontainebleau ou Nanteuil[2]. François de Lorraine passe presque toute l'année 1557 en Italie, à la tête des troupes françaises. De retour en France, il devient lieutenant-général du royaume après le désastre de Saint-Quentin. Puis c'est la prise de Calais, ce sont les négociations de Cercamp et de Cateau-Cambrésis. Tandis que le mariage de Marie Stuart, nièce des Guises, avec le dauphin François, puis la mort brutale de Henri II leur ouvrent toutes grandes les portes du pouvoir, tandis que le Primatice recueille la succession de Philibert Delorme, l'ancien hôtel de Clisson achève de se parer pour les fêtes princières. Au cours de l'été de 1559, un

1. B. N., fr. 20527, fol. 44, lettre signée *Arches*. Cf. une lettre de Renée de France, duchesse de Ferrare, à son gendre, en date du 15 juillet 1556 : « Je loue Dieu avecques vous, mon fils, qu'il ait guéry et libéré si aisément vostre filz aisné du mal qu'il a eu de rougeolle » (B. N., fr. 20453, fol. 247).

2. De ses six premiers enfants, Henri, l'aîné, naquit à Fontainebleau, Catherine à Joinville, Charles à Meudon, Louis à Dampierre, Antoine à Nanteuil, François à Blois. Le septième et dernier, seul, Maximilien, naquit en octobre 1562 l'hôtel de Guise et fut baptisé le 22 novembre en l'église des Blancs-Manteaux (B. N., coll. Dupuy, 34, fol. 96, « Extraict de l'aage des enfans de feu M. de Guise tiré d'un livre de Madame de Nemours » — de la main de Dupuy).

grand festin y est offert au duc d'Albe, venu à Paris pour épouser au nom de Philippe II, son maître, Élisabeth de Valois, fille de Henri II[1].

Voilà, à peu près, tout ce que nous savons des travaux de l'hôtel de Guise et en particulier de la chapelle. Il serait intéressant de connaître ce qu'ont pensé de celle-ci les artistes ou les simples curieux qui ont pu la visiter. Malheureusement, les anciens historiens de Paris sont muets à son sujet, en tout cas infiniment peu prolixes. Dans les récits des voyageurs français ou étrangers, même silence. Cet oratoire privé ne devait pas s'ouvrir à tout venant. Puis, à partir de la première moitié du XVIII^e siècle, les embellissements des Soubises, la cour d'honneur, la nouvelle porte d'entrée et la nouvelle façade décorées de groupes de Coustou, de Coyzevox, de Le Lorrain, à l'intérieur les boiseries délicates exécutées sous la direction de Boffrand, les fresques de Natoire, les tableaux de chevalet et les dessus de porte de Vanloo, de Trémolières, de Boucher, firent apparemment passer au second plan l'ouvrage du Primatice et de Nicolò dell'Abbate, que pourtant les Soubises avaient eu le bon goût de respecter. Les inventaires notariés eux-mêmes, assez nombreux pour le XVII^e et le XVIII^e siècles, ne satisfont pas sur ce point notre curiosité, car ils ne mentionnent, selon l'usage, que les objets mobiliers. Quant aux gravures partielles qui semblent avoir été faites des peintures de la chapelle[2], aucune, autant dire, n'est parvenue jusqu'à nous, du moins à notre connaissance.

Il faut arriver jusqu'aux premières années du XIX^e siècle pour en trouver, dans un ouvrage où l'on ne songerait guère à

1. B. N., fr. 22433, fol. 90. La date du festin offert au duc d'Albe se place entre le 15 juin et le 17 août 1559, dates respectives de l'arrivée et du départ du duc d'Albe : « El duque de Alva parte mañana », écrit Perrenot de Granvelle à Philippe II le 16 août (A. N., K 1492).

2. Mariette (*Abecedario*, éd. Chennevières-Montaiglon, IV, 1857-8, p. 218) mentionne une gravure partielle due à un graveur flamand nommé de Pooter (nom francisé en Lepoutre). L'Adoration des Mages aurait été gravée par un inconnu et par Dorigny.

FRANÇOIS DE LORRAINE, DUC DE GUISE.
Peinture du Musée du Louvre.

ANNE D'ESTE, DUCHESSE DE GUISE.
Peinture du Musée de Versailles.

DIEU PARMI LES ANGES.

Plafond de la chapelle de Guise, d'après le dessin original du Primatice (Musée du Louvre .

l'aller chercher et où M. Dimier l'a découverte[1], une description des plus complètes et des plus exactes sur presque tous les points, comme on peut s'en assurer en la rapprochant de deux dessins originaux conservés l'un au Louvre, l'autre à Chantilly, et d'une copie au crayon exécutée en 1650 par Abraham van Diepenbeck, élève de Rubens (Musée Städel à Francfort), que M. Dimier a signalés et utilisés dans son ouvrage sur le Primatice[2].

On sait ainsi que dans ce bel ouvrage, conçu par le Primatice et exécuté, vraisemblablement aux environs de l'année 1559, par Nicolò dell'Abbate, — la question, longtemps controversée, semble aujourd'hui tranchée par le témoignage du Primatice lui-même[3] — la partie principale, dessus d'autel, plafond et voussures, représentait une Adoration des Mages et que dans les deux cortèges qui se déroulaient de chaque côté de la chapelle on voyait de précieux portraits en pied de divers membres de la famille de Guise ou de leur entourage : François de Lorraine, le vainqueur de Metz et de Calais, l'assassiné d'Orléans; ses deux jeunes fils, Henri, alors prince de Joinville, le futur Balafré, et Charles, le futur Mayenne, enfin probablement Brusquet, célèbre bouffon du temps[4].

Ch. SAMARAN.

1. Vasari, *Vies des peintres*, traduction Lebas de Courmont, t. I, Paris, an XI-1803, pp. 8-13. Charles-Claude Lebas de Courmont est connu, en outre, par une Vie du sculpteur Guillaume Boichot, son ami (Paris, 1823, 48 p. in-8) et par la traduction d'un autre ouvrage de Vasari : *De la peinture sur verre* (Paris, 1825, 16 p. in-8).

2. Nous avons reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1921) ces dessins et ces copies. On trouvera à la fin de cet article le texte de la description de Lebas de Courmont qui n'avait jamais été réimprimé depuis 1803.

3. Voir sa lettre du 28 octobre 1555 au duc de Guise.

4. Pour ces identifications et sur les circonstances dans lesquelles semblent avoir disparu, entre 1803 et 1808, les peintures de la chapelle, nous renvoyons le lecteur à notre article précité de la *Gazette des Beaux-Arts*.

I

13 (mois inconnu, 1553 ou 1554).

Le Primatice à Charles, cardinal de Lorraine.

Ill^{mo} et r^{mo} Mons^{or} Sig^{or} et pattron mio oss^{mo}.

Hoggi, 13^{e} del presente, per che io faccio un torno a Fontanableo, [io?] ho lasato l'hoppera della grotta in tal forma, cioè l'archi-[volta] et il freggio è posto in oppera agli luochi suoi; l'ultima [...] si taglia, et ne ho visto inanzi al mio partire da sei p[...] posta al suo luoco, che ha aspetto mirabile Non è più n[essuno] che ardisca di dire altro se non che la spesa è de le più grande [che] facesse mai imperattore non che principe cardinale, per che io gli fo cre[dere] che de già se è speso diece mille scudi, et lo credono per che l'opper[a] mostra molto più spesa che per anco non se è fatta; et gli dico che [vostra] ill^{ma} et r^{ma} Sig^{ria} ci vuole spendere XXV mille scudi, si che da q[ui] inanzi quella non sarà impaciata se non a mostrar a chi ne parlerà che la soma è piciola alla grandezza del suo hanimo. Non reste[rò] a Fontanableo che 15 giorni et poi me ne ritornerò a Medun, dove [io] ho lasato il r^{mo} car^{l} de Medun che dice per il più non resterà [...] un mese a partire per andare al suo archiepiscopato. Fa la[vorare?] al somo della scaliera et parimente agli appoggi della ter[razza].

Io seguitto in fare tirrare delle cariere della pietra tenera [et] belissima et credo che per la prima vostra r^{ma} et ill^{ma} Sig^{ria} mi man-[derà si?] faccia il secondo estaggio parte de pietra dura et parte de ten[era], come mi parà meglio, osservando il decoro de l'oppera con isparm[io di] danari et di tempo.

Cossi prego Dio che dia tutte le feliccittà a vostra ill^{ma} et r^{ma} [Sig^{ria}].

Di quella devottissimo et obb^{mo} servittor,

BOLOGNA, ABB^{te} DE SANCTO MARTINO.

Au dos : Ill^{mo} et r^{mo} Mons^{or} Sig^{or} et pattron mio Senyore oss^{mo} lo ill^{mo} et r^{mo} car^{l} di Lorena, *et d'une autre écriture* : Mons^{r} de Saint-Martin.

(B. N., Clairambault 346, fol 179-180; orig. pap. entièrement autographe; bouts des lignes gâtés par l'humidité.)

L'ÉTOILE DES MAGES.
Plafond de la chapelle de Guise, d'après le dessin original du Primatice (Musée Condé, à Chantilly).

II

Fontainebleau, 27 septembre 1555.

Le Primatice à François de Lorraine, duc de Guise.

Ill^{mo} et ecc^{mo} Sig^{or} et pattrone mio oss^{mo}.

Io ero risoluto di partire domani ben di bona hora per far quanto vostra Ecc^{lia} mi comanda et ecco una de Mons^{or} le marichial de Santo Andrea che mi prega che domani io vada a Valeri per suoi affari di massoneria de non poca importanza. Cossi domani io andrò a Sua Sig^{ia} et apresso domani io partirò et veròmene diritto a trovar vostra ill^{ma} et ecc^{ma} Sig^{ria}.

Cossi prego Dio che vittorioso et felice faccia sempre ogni suo disegno

De Fontanableo, questo vineredi 27 de settembre 1555.

D. V ill^{ma} et ecc^{ma} Sig^{ria}

Devotissimo et obb^{mo} servittor

l'Abb^{te} di Santo Martino.

Adresse : All' ill^{mo} et ecc^{mo} Sig^{or} et pattrone mio collen^{mo} et ill^{mo} lo ill^{mo} et ecc^{mo} Mons^{re} il duca de Guisa.

(B. N., fr. 20545, fol. 81-82 ; orig. pap. entièrement autographe).

III

Fontainebleau, 28 octobre 1555

Le Primatice à François de Lorraine, duc de Guise.

Ill^{mo} et ecc^{mo} Sig^{or} et pattron mio collendissimo.

Hoggi 28 del presente ho receputo la de vostra Eccellentia de 22. Se prima io l'havessi receputa, prima mi fossi messo a camino per Parigi et prima fossero depinte le sue stuffe. Io a mia possanza non mancarò, come non mancai ancor mai. Quanto che Madama ha trovato le cose indrieto, quanto alla massoneria et serpenteria, egli é più fatto d'hoppera che non se è speso fin hora. Quanto alla pittura delle stuffe, il pittore ha receputo da trenta scudi et ne ha fatto

oppera per 25, di sorte che quanto a me io non so vedere che il danaio de vostra Eccellentia se sia mal speso per fino al di d'hoggi, et dove io vi haverò la conosanza, a gran penna getterà Vostra Eccellentia il suo al vento. Gli massoni harebero più fatto se più se gli hasse advanzato che non se gli è fatto Il pittore è uno isviato et lavora mal volontera, ma non se gli è avanzato però tanto che la cosa si trova in disordine. Se io havessi trovato altro in Parigi che me le havesse dipinte bene come lui, a lui non mi fossi rivolto, ma perchè non ci sono homeni valenti, io ho fatto il meglio che m'é stato possibile. Circa alla cappella, prima la volta non è seca a suficienza per la ben dipingere et poi io non veggio persona che m. Nicolò che la possa far bene, et il detto è solo et ancor lui lavora mal volontera. Pur io mi rendo certo che non mi falirà subitto che la volta sia bona per dipingere. Torno a dire a Vostra Eccellentia che domani partirò per Parigi et farò quanto mi sarà possibile per la ben servire, come ho sempre fatto et farò sempre che gli piacierà comandarmi

Cossi prego Dio, eccellentissimo Mons^or^ mio, che con ogni felicittà viva etternamente.

De Fontanableo, el 28 de ottobre 1555

Di V. ill^ma^ et ecc^ma^ Sig^ria^

Devottissimo et obb^mo^ servittor

L'Abbate de Santo Martino.

Au dos : All'ill^mo^ et ecc^mo^ Mon^or^ signor et pattron mio collen^mo^ lo ill^mo^ et ecc^mo^ Mons^or^ il ducca de Guisa.

(B. N., Fr 20554, fol. 13-14; orig pap entièrement autographe)

IV

Paris, 1^er^ janvier 1558 (nouveau style).

Marché passé entre le Primatice et Nicolas Delisle, maître maçon, pour le nivellement d'une butte de terre qui se trouvait entre le château et la Grotte de Meudon.

Nicolas Delisle, m^e^ masson à Paris, confesse avoir faict marché et convenand avec noble personne messire Francisque Primadici, abbé

commandataire de Saint-Martin de Troyes. pour et ou nom et comme stipulant et soy faisant fort de très hault et très puyssant prince monseigneur illustrissime et reverendissime Charles, cardinal de Lorraine, archevesque et duc de Reims, premier pair de France, duc de Chevreuse et seigneur de Meudon, de faire abatre une butte de terre ou montaigne estant entre le chasteau dudit lieu de Meudon et la crotte dudit lieu, de quarante une toises de long ou environ et de trente toises de large et de deux à trois toises de hault, le tout ou environ, et mettre la terre qu'il prendra et ostera de ladicte montaigne en la prochaine vallée deladicte montaigne, où l'on a ja commancé à y en mettre, ladicte vallée estant devant ladicte crotte, et faire ladicte vallée au nyveau au plus près que bonnement faire se pourra selon et ainsi qu'il est ja encommancé à faire, et toute la pierre qui se trouvera en ladicte montaigne en faisant ladicte vuydange mener ou faire mener par ledict Delisle près la chapelle du parc dudict lieu. Ce marché et convenand faict moyennant et parmy le pris et somme de vingt-cinq solz tournois pour chascune toise de vuydange qui seront toisées aux us et coustume de Paris, que pour ce le dict sieur abbé de Saint-Martin en a promis, sera tenu et promet paier ou faire paier audict Delisle au feur et ainsi que icelluy Delisle fera ladicte vuydange, à laquelle faire ledict Delisle sera tenu et promet commancer à besongner avec bon et suffisant nombre de cent ou de deux ou trois cens hommes par jour, si tant en peult fournir, dedans ceste presente sepmaine, et y besongner sans discontinuer jusques à la fin de la vuydange de ladicte montaigne, sur lequel marché ledict Delisle a confessé et confesse avoir eu et receu d'icelluy seigneur illustrissime par les mains dudict sieur abbé de Saint-Martin la somme de deux cens livres tournois, dont quittance, laquelle somme de deux cens livres tournois icelluy Delisle sera tenu et promet desduyre et rabatre audict seigneur illustrissime sur les dicts ouvraiges Car ainsi, etc., promettant, etc., obligeant, etc., chascun en droit soy esdicts noms, etc , mesmes ledict Delisle corps et biens, etc., renonçant, etc. Faict et passé l'an mil Ve LVII, le sabmedi premier jour de janvier.

N. HENRY. BERGEON.

(Étude Mahot de la Quérantonnais, 14, rue des Pyramides.)

V

19 février 1563[1].

Quittance du Primatice au Trésorier de l'Épargne pour un quartier de sa pension.

Nous François de Primadicis, dict Bologne, abbé de Saint-Martin, commissaire general des bastimens du roy, confessons avoir receu comptant de Me Raoul Moreau, conseiller du roy et tresorier de son Épargne, la somme de trois cens livres t. en testons à XII s. piece pour nostre pension et entretenement au service de Sa Magesté durant demye année finie le dernier jour de décembre MVc soixante-deux, qui est à raison de VIc l. par an, de laquelle somme de IIIc l. nous nous tenons contant et en quictons ledit Moreau, tresorier susdict, et tous aultres par la presente signée de nostre main et scellée du scel de noz armes le XIXe jour de fevrier mil Vc soixante trois.

BOLOGNE.

(B. N., Fr. 25983, no 4654, orig. parchemin, signature autographe; cachet papier; armoiries illisibles.)

VI

Les peintures de la chapelle de l'hôtel de Guise en 1803.

« Les ouvrages de ce maître [Nicolò del Abbate] étant devenus fort rares, on croit devoir donner ici la description entière des peintures qu'il a faites dans la chapelle de l'hôtel Soubise, anciennement l'hôtel de Guise. Heureux si ces détails peuvent faire remarquer davantage ce beau morceau, dont les divers écrivains ont à peine fait mention et si cela peut contribuer en même temps à ce que l'on veille à sa conservation.

1. Les *Nouvelles Archives de l'Art français* (tome IV, 1876, p. 16), ont publié une analyse de cette quittance, mais en la datant, à tort selon nous, de 1564 *nouveau style.*

L'ADORATION DES MAGES.
D'après une copie de la peinture exécutée par Le Primatice et Nicolò dell' Abbate à la chapelle de Guise (dessus d'autel).
Le page de gauche est vraisemblablement Charles de Guise, duc de Mayenne, enfant.

Description des peintures de la chapelle de l'hôtel Soubise exécutées par Messer Niccolo.

Le milieu du plafond représente le Père Éternel au-dessus duquel est une draperie bleue semée d'étoiles soutenue par des anges aux quatre angles. Trois autres l'environnent. Il appuie le bras droit sur l'un et les jambes sur les deux autres[1].

A l'extrémité de ce plafond, du côté de l'entrée, un ange tenant une banderole sur laquelle est écrit *Gloria in excelsis* annonce à deux bergers couchés, dont l'un est éveillé, la naissance du Christ; des moutons paissent devant eux; ces deux dernières figures sont peintes au-dessus de l'entrée[2].

A l'autre bout, du côté de l'autel, trois jeunes filles, les bras élevés, se tiennent par les mains sous l'emblème du mystère de la Trinité[3]. Plus avant vers l'autel sont huit anges, les bras tendus vers une gloire; un neuvième montre l'Enfant qui vient de naître[4].

En entrant, la partie droite de ce même plafond en demi-voussure représente une marche de chevaux, chameaux, éléphants chargés de divers présents, à la tête de laquelle est un roi maure, portant la myrrhe dans un vase de forme étrusque; cette figure est admirable pour l'ensemble et l'à-plomb. Derrière lui est un jeune page, qui porte sa couronne, suspendue derrière le col et qui tient son sabre; ce jeune homme, d'une taille svelte, réunit la grâce au stile du Corrège.

Vient ensuite une reine qui, par modestie, semble ne devoir approcher du Christ qu'entièrement couverte d'une draperie et qui est accompagnée de sa suivante. Derrière, un beau jeune homme offre les raccourcis les plus hardis, en aidant un chameau accablé de fatigue à se relever. Plus loin, un autre retient par la bride un cheval blanc et fougueux, qui paroît être celui du roi, et dont les formes et le caractère donnent une juste idée des chevaux arabes. Cette partie droite n'est nullement endommagée et renferme des beautés inexprimables, tant à cause des figures que par rapport à la manière dont sont rendues les draperies et les divers animaux[5].

1. Dessin original portant la marque *Bologne* au Musée du Louvre. Reproduit dans notre article de la *Gazette des Beaux-Arts* et ici même.

2. On ne connaît ni dessin original ni copie de cette partie de la composition.

3. Ces trois figures sont comprises dans le dessin précité du Musée du Louvre.

4. Dessin original à Chantilly (Musée Condé). Reproduit dans notre article de la *Gazette des Beaux-Arts* et ici même.

5. La copie au crayon noir de ce beau cortège, exécutée en 1650 par Abraham van Diepenbeck, se trouve à Francfort-sur-le-Mein (Musée Städel). Reproduite dans notre article de la *Gazette des Beaux-Arts* et ici même (fragment).

La partie gauche offre une autre marche d'hommes et de femmes de différentes nations, chevaux, mulets et chameaux chargés de ballots. A leur tête est, à ce que l'on prétend, la figure du duc de Guise, vêtu d'un petit manteau et d'un haut de chausse à la manière espagnole, portant l'encens dans un vase ressemblant à un ciboire; il est suivi de son nain qui tient de la main gauche l'or dans une bourse et qui a l'autre appuyée sur son côté. Parmi d'autres chevaux on remarque sur le premier plan celui du duc; richement caparaçonné, il est retenu par un jeune homme au moment où il se cabre, et sa beauté, sa grâce, sa noblesse le mettent en opposition avec les formes de celui du roi Maure. Cette partie est malheureusement endommagée par les eaux de la toiture, mais elle n'en est pas moins remarquable et susceptible d'être restaurée[1].

Au-dessus de l'ancien autel, la Vierge est représentée assise, tenant l'Enfant Jésus; saint Joseph, à côté, lui soutient la jambe droite, et derrière eux on voit la crèche, l'âne et le bœuf. Un roi mage, à genoux, les mains sur la poitrine, est en adoration; derrière lui, un page vêtu de rouge, à la manière espagnole, tient son sabre et sa couronne; un autre, vêtu de blanc, tient un bouclier, et plus loin un enfant semble s'occuper de deux chiens, derrière lesquels sont des coffres en partie couverts d'une draperie. Quatre autres figures occupent le fond, trois sont coiffées à la phrygienne, une a la tête nue et deux d'entre elles portent un petit coffret. Parmi les beautés que renferme ce morceau, on remarque la tête de la Vierge dans le style du Parmesan et d'André del Sarte. Cette partie est aussi un peu endommagée[2].

Au deux côtés de la porte sont deux prophètes, dont un couronné paroît être David. Il tient une table, sur laquelle on lit ces paroles : *Reges Arabum et Saba dona adducent; et adorabunt eum omnes reges terrae; omnes gentes servient ei.* Ps. 71, 10e et 11e versets.

L'autre tient un feuillet, sur lequel est écrit : (*Maria*) *in illo tempore dicit Dominus, ero deus universis cognationibus Israël et ipsi*

1. Copie du même artiste à Francfort (Musée Städel). Reproduite dans notre article de la *Gazette des Beaux-Arts* et ici même (fragment). On n'a pu retrouver au Musée des Offices le dessin original signalé par M. Dimier dans son ouvrage : *French painting in the sixteenth century* (1904).

2. Copie à Francfort (Musée Städel). Reproduite dans notre article de la *Gazette des Beaux-Arts* et ici même. Cf. une estampe non datée, gravée par Huart, au Cabinet des Estampes (Bd 19, folio, n° 7) avec la légende : *Sainct Martin de Boulonge* (*sic*) *inventor et pinxit, Huart excudit avec* (*sic*).

CORTÈGE D'UN ROI MAGE (FRAGMENT).

D'après une copie de la peinture exécutée par Le Primatice et Nicolò dell' Abbate à la chapelle de Guise. Les personnages sont François de Lorraine, duc de Guise, et probablement le bouffon Brusquet.

CORTÈGE D'UN ROI MAGE FRAGMENT.

D'après une copie de la peinture exécutée par Le Primatice et Nicolò dell' Abbate à la chapelle de Guise. Le page doit être Henri de Lorraine, duc de Guise, enfant.

erunt mihi in populum[1]. Jérémie, chapitre 31, verset 1. Ces deux figures tiennent au style de Michel-Ange, les têtes ont un grand caractère, et les extrémités sont d'un aussi beau choix que d'une grande pureté de dessin. Au-dessus de la porte même sont les tables de la loi.

A droite, sur le mur, près de la première fenêtre, trois figures représentent le Christ à table, entre les pèlerins d'Emmaüs, à qui il divise un pain. Le fond est un paysage, dans lequel on aperçoit une ville et des pyramides. Sur le second plan on voit un pont, une tour, ainsi que trois petites figures annonçant la rencontre du Seigneur avec les pèlerins. Les têtes sont peintes avec un très grand soin : le paysage, quoique heurté, est riche de composition, et aussi piquant d'effet que touché spirituellement.

Le deuxième, du même côté, entre les deux fenêtres, représente la résurrection de Notre-Seigneur; il a le bras droit élevé et est couvert d'une draperie simple, mais dont les plis sont infiniment heureux.

Le troisième, en entrant à gauche et vis-à-vis le premier tableau, saint Pierre marchant sur la mer, et Notre-Seigneur lui tendant la main.

Le quatrième entre les deux autres fenêtres, le Christ apparoît en jardinier à Marie-Madelaine, et lui dit : *Noli me tangere*[2].

Quoique ces précieuses peintures produisent au premier coup d'œil l'effet de la fresque, il paroît cependant qu'elles sont peintes à l huile. La touche en est si légère qu'on les croiroit faites au premier coup et dessinées plutôt au pinceau qu'autrement. Le coloris tient entièrement à celui de l'école vénitienne. On ne peut enfin que désirer la conservation de ce rare ouvrage, qu il seroit probablement possible de lever de dessus son enduit.

Les quatre derniers morceaux ci-dessus étant inférieurs à ceux du plafond, il y a tout lieu de croire qu'ils ont été entièrement retouchés par les Boullongnes, ainsi que le dit Dargenville, p. 239, *Voyage de Paris*. Le même auteur ajoute que l'Adoration des mages, divisée en trois parties a été gravée en deux feuilles par J.-A. Lepoutre; mais il se trompe beaucoup, en disant dans sa *Vie des peintres*, p. 214,

1. Nous corrigeons les inexactitudes évidentes de la transcription de Lebas de Courmont et mettons entre parenthèses le mot *Maria* dont la présence ici ne s'explique pas.

2. Ces deux figures de prophètes et ces quatre scènes de la vie du Christ ont été sans doute gravées depuis le XVI[e] siècle. Mais elles sont ici trop sommairement décrites pour qu'on puisse aisément en retrouver des exemplaires. Nous signalons aux spécialistes cette lacune de notre information.

que le plafond de cette chapelle représente les voyages d'Abraham et de Jacob.

Au département des estampes de la Bibliothèque Nationale on trouve au commencement des œuvres du Primatice, volume I, une gravure qui représente seulement la partie de cette Adoration des mages peinte au-dessus de l'ancien autel de cette chapelle. Le nom du graveur ne s'y trouve pas, et on lit au bas de cette estampe que cet ouvrage est dessiné et peint par le Primatice, lorsqu'il ne tient aucunement au style ni au dessin de ce maître[1]. Au surplus, comme le mérite de ce graveur s'est uniquement borné à rendre la composition de ce morceau, son ouvrage même prouve son erreur en donnant ces peintures au Primatice. On ajoutera, à cette occasion, qu'il est étonnant que la plupart des écrivains aient rangé le Primatice dans l'École lombarde, ce que n'a cependant pas fait de Piles, qui, avec raison, l'a placé dans les écoles romaines et florentines. »

(Note [de Lebas de Courmont] au tome Ier (Paris, an XI-1803), p. 8-13, de sa traduction de Vasari, *Vies des peintres*, etc.)

1. Voir plus haut, page 198, note 2. On a vu que, contrairement à ce que dit ici Lebas de Courmont, le nom du graveur, Huart, se trouve au bas de cette gravure.

L'influence de Dante sur la littérature allemande[1]

Les poètes allemands des cinquante dernières années, et parmi eux les plus mystiques, ceux dont l'œuvre se colore d'un reflet prophétique ou apocalyptique, sont, à des degrés divers, familiers avec l'œuvre de Dante. On retrouve chez eux, à dose inégale, son inspiration. Je n'en retiendrai que quatre, parmi les plus grands : Nietzsche et Spitteler d'une part, Stefan George et Franz Werfel de l'autre.

Dante a été au nombre de ces penseurs pour lesquels Nietzsche éprouvait un sentiment complexe de répulsion et de secret attrait. Il eût souhaité le haïr et toujours revenait à lui[2]. Dès la *Naissance de la Tragédie*, Dante et Virgile servent de termes de comparaison[3]. Plusieurs fois Dante est cité par Nietzsche et généralement en italien. Plusieurs fois il est pris pour exemple de ce qu'ont pu produire de plus haut une croyance que Nietzsche juge erronée et une civilisation ambitieuse et forte comme celle de Florence à l'aube de la Renaissance. Sans doute, Nietzsche sait qu'il n'y aura plus désormais de *Divina Commedia* mais seulement une *Umana Commedia*, très différente de celle que Dante a conçue[4]. Beaucoup plus clairvoyant que les romantiques, il sait qu'avec la croyance métaphysique absolue du catholicisme médiéval a disparu la possibilité de ces grandes œuvres architecturales, achevées et

1. Voir le premier article, p. 137.

2. *Menschliches, Allzumenschliches*, fragm. posth. (*Werke*, XI, 109). *Fröhliche Wissenschaft*, fragm. posth. (*W.* XII, 178). Autre fragm. *W.* XIII, 55.

3. *Geburt der Tragödie*, fragm. posth. § 188 (*W.* IX, 254) et *W.* I, 135.

4. *Menschliches*, I, § 585 *W.* II, 383).

pleines, et elles-mêmes absolues[1]. Mais s'il tâche à scruter l'âme de ces penseurs dogmatiques dont il est l'adversaire secrètement épris : Platon, saint Paul, Dante, Calvin, il y découvre une ambition de dominer, une volonté de regner tyranniquement sur les âmes, une « volupté de la puissance » qui est le signe de leur grandeur et de leur parenté avec Nietzsche lui-même[2]. C'est ainsi qu'il a compris Dante, admirant aussi sa profondeur psychologique[3] et cette subtilité d'un esprit auquel la pression formidable de l'orthodoxie catholique semble avoir appris la souplesse et l'art de se mouvoir en liberté à l'intérieur de limites infrangibles[4]. Il le voit subordonné au catholicisme qu'il parachève[5], comme Wagner au romantisme qu'il exprime et magnifie une dernière fois[6]. Par moments, Nietzsche contredit Dante avec violence, le traite de « hyène qui exhume sa poésie des tombeaux »[7], lui conteste, ainsi qu'à Gœthe, le culte de l'Éternel féminin[8], ou proteste contre les vers où l'Enfer est donné comme une création de l'amour divin[9]. Mais au moment où il formule sa théorie du *Wille zur Macht*, Nietzsche en arrive à admirer justement cette cruauté, cette impassibilité avec laquelle Dante et tout le moyen âge admettaient pour la majorité de la race humaine les plus abominables supplices, dans ce monde et dans l'autre. « Ce goût du tragique caractérise les époques et les caractères vigoureux ; c'est peut-être dans la Divine Comédie qu'il atteint son *non plus ultra*[10]. » L'idée d'un enfer créé par amour ne lui semble plus « grossièrement erronée », comme dans la *Généa-*

1. *Menschliches*, I, § 220 (W. II, 201).
2. *Morgenröthe*, § 113, et Fragm. de l'*Umwertungszeit*, § 131 (W. IV, 112 ; XIII, 55).
3. *Ibid.* § 232 (W. XIV, 107).
4. Fragm. de l'*Umwertungszeit*, § 749.
5. *Ibid.* § 305 (W. XIV, 147).
6. Fragm. de l'*Umwertungszeit*, § 305 (W. XIV, 147).
7. *Streifzüge eines Unzeitgemässen*, § 1 (W. VIII, 117).
8. *Jenseits von Gut und Böse*, § 236 (W. VII, 194).
9. *Genealogie der Moral*, I, § 15 (W. VII, 332).
10. *Wille zur Macht*, § 852 (W. XVI, 269).

logie de la Morale, au contraire :

Une âme riche et puissante non seulement triomphe de pertes douloureuses, voire effroyables : elle émerge de ces enfers, douée de plus de plénitude et de puissance qu'avant, et plus avancée dans la béatitude de l'amour. Je crois que quiconque a deviné quelque chose des conditions les plus cachées de tout accroissement d'amour, comprendra Dante, écrivant sur la porte de son enfer : « Je fus aussi créé par Amour [1] ».

Mais c'est dans l'*Ecce Homo* que Nietzsche dévoile enfin sa pensée la plus secrète : « Dante, écrit-il, comparé à Zarathoustra, n'est qu'un croyant ; ce n'est pas un créateur de vérité, un esprit souverain, un destin [2] ». Il faut retenir un pareil aveu : Dante est un des esprits avec lesquels Nietzsche a lutté et qu'il pense avoir vaincus dans la personne de Zarathoustra. Qui peut dire alors si dans l'attitude même de Zarathoustra ne survit pas quelque chose des attitudes familières à Dante? Le prophète nouveau, il est vrai, va seul et sans aucun guide. L'humiliation, l'agenouillement et la prière lui demeurent étrangers jusqu'au bout. Mais il est, comme Dante, de ces croyants que parfois leur vision terrasse [3], et qui d'autres fois passent impassibles à côté de certaines douleurs ou de certaines bassesses. « *Guarda e passa* », dit Virgile au poète qui le suit : et Nietzsche enseigne qu'il faut parfois passer sans s'arrêter devant des spectacles qui détruiraient en nous notre dernière confiance en l'humanité [4]. Non qu'il faille s'aveugler volontairement : comme Dante, et plus seul que lui, Zarathoustra est résolu à descendre « plus profondément dans la douleur qu'il n'y est jamais descendu, jusque sous son onde la plus noire [5]. » Le pire mal qui peut l'atteindre, c'est le grand dégoût (*der grosse Ekel*) [6] auquel il opposera le grand mépris (*die grosse Verachtung*) [7]. Ici encore

1. *Wille zur Macht*, § 1030 (W. XVI, 377).
2. *Ecce Homo* (W. XV, 94).
3. *Inferno*, III, 136 ; V, 142. *Zarathustra*, p. 315 (Der Genesende), 209 (Von der Erlösung), p. 215 sq. (Die stillste Stunde).
4. *Inferno*, III, 51. *Zarathustra*, p. 262 (Vom Vorübergehen).
5. *Zar.* p. 225.
6. *Zar.* p. 315, 320, 357, 419, 432.
7. *Zar.* p. 14-15, 418.

on ne peut songer à Dante, côtoyant sans frémir les turpitudes et les détresses de l'enfer, et méritant par son fier dédain l'apostrophe de Virgile : « *Alma sdegnosa...* »[1]. Dans bien des détails pittoresques encore on retrouverait des analogies : l'homme qui vole en criant : « Il est temps, il est grand temps », le pâtre à demi étouffé par le serpent immonde dont la queue noire lui pend de la bouche, le chien de feu sorti du volcan, et, dans les derniers chapitres, les figures mélancoliques du vieux Devin, du Magicien, du dernier Roi et du dernier Pape, du Mendiant volontaire et de l'Homme le plus laid[2], sans être directement imités de Dante, prendraient aisément place dans un des cycles de l'Enfer ou du Purgatoire. Telles visions d'âpre sentier dans la montagne, de vallée aux rocs rougeâtres pleine de serpents crevés, de marécage grouillant de sangsues, de voûte sombre emplie de sépulcres, où sonnent contre des portes de fer des coups mystérieux[3], paraissent peintes de couleurs dantesques. Mais ce qui importe par dessus tout, c'est l'intention avouée de se mesurer avec Dante, de parcourir comme lui les cercles successifs de la misère humaine, et de revenir de l'effroyable voyage plus fort, mieux résolu et plus lucide, conquérant d'une vérité non plus surnaturelle et révélée, mais surhumaine et de toutes pièces créée par un esprit dominateur.

Chez Carl Spitteler, poète visionnaire lui aussi, il y a des souvenirs de Dante, pas très nombreux mais patents. Le monde souterrain que traversent les Dieux du *Printemps Olympien* enferme, sous ses voûtes sonores, des paysages de châteaux-forts et de prairies, analogues à ceux qui entourent la

1. *Inferno*, VIII, 44.
2. *Zar.* pp. 191, 349. 233, 196, 197, 366, 375, 389, 382, etc.
3. *Zar.* p. 229, 382, 362, 199. A propos de ce dernier passage, je signale une analogie singulière et peut-être tout à fait fortuite : le mot mystérieux que prononce le veilleur de Nietzsche : *Alpa, alpa* ! ne rappelle-t-il pas les paroles également énigmatiques de Plutus veillant à l'entrée du 4e cercle de l'Enfer : *Papa Satan, alappe* ! Les commentateurs n'ont trouvé de sens plausible ni à l'une ni à l'autre de ces apostrophes.

cité de Dité[1]; les fortes murailles du monde infernal sont gardées, chez les deux poètes, par des Centaures et des Dragons[2]. Des dangers guettent le voyageur, certaines images d'horreur se présentent, qu'il faut se garder de fixer des yeux trop longtemps : la Gorgone dans l'enfer dantesque, les sept Périls infernaux chez Spitteler[3]. La grande majorité des détails vient de la mythologie grecque, mais le procédé qui consiste à décrire le monde surnaturel à l'aide de très réels paysages — italiens chez l'un, suisses chez l'autre — a passé intégralement de Dante à Spitteler. Plus profonde et plus curieuse est l'analogie entre le roman autobiographique d'*Imago* et la *Vita Nova* : déjà le Prométhée de *Prometheus und Epimetheus* obéissait aux ordres de la vision qu'il appelle son Ame, et dont la loi impérieuse lui impose des prouesses difficiles, obscures et privées de récompense. Dans *Imago*, le héros est soumis, lui aussi, à une divinité intérieure très exigeante, la Reine Sévère ; mais il y a ici une médiatrice, Imago, qui porte les traits d'une femme jadis aimée, jamais oubliée, malgré les obstacles que la vie a accumulés entre le jeune poète et elle. Le culte de Victor pour Imago, leur noble et tendre dialogue imaginaire, les instants de désarroi où toutes les énergies de l'âme élèvent des voix révoltées, invectivent ou menacent leur maître impuissant, le fantastique qui naît de la confusion constante et à demi volontaire entre une femme réelle, Theuda, et son reflet idéal, Imago, toute cette dévotion à un Éternel féminin d'ailleurs très détaché de toute réalité féminine et humaine, et toute cette personnification des facultés de l'âme en conflit sont des traits certains de ressemblance et de sympathie entre le poète florentin, si imbu de scolastique médiévale, et le poète bâlois rationaliste, séparé de Dante par tant de siècles.

Si nous en venons à la génération contemporaine et à son plus grand poète, au plus profond par la pensée, au plus

1. *Inferno*, IV, 105, 111 ; VIII, 65 sq.
2. *Inferno*, XII, 55 sq. *Olympischer Frühling*, ch. I.
3. *Inferno*, IX, 55 sq. *Olympischer Frühling*, ch. I.

splendide par le verbe : à Stefan George, il apparaît que, plus que tous, il a appris de Dante et communié à son esprit. Le très subtil et chaleureux commentateur du poète, Friedrich Gundolf[1], remarque que pour la première fois l'Allemagne possède en George un grand poète catholique, sinon par l'orthodoxie de la croyance, du moins par la nuance de la sensibilité et par la forme de l'imagination. Parmi les modèles et les maîtres de George, Gundolf place Dante à côté de Platon et de Shakespeare, de Hoelderlin, de Gœthe et de Nietzsche. Il faut citer l'un au moins de ces éloquents passages :

Dante et Shakespeare lui représentent le type du génie poétique : l'homme complet, héros tragique et aristocrate, qui, par la vertu d'un verbe sublime, se rend maître de l'univers et, par là, conserve et stimule les forces qui créent le monde : Shakespeare grâce à l'immortalité qu'il prête à toute passion haute, grâce à la transformation magique qu'il fait subir à la vie terrestre; Dante, grâce à sa vision d'un royaume divin et à la révélation des lois sacrées de l'âme... Si Shakespeare lui ouvre un univers d'une plus vaste richesse, chez Dante il reconnaît l'âme poétique la plus haute. Le voyant-juge, docile jusque dans l'émotion, la colère et l'extase, aux lois des étoiles éternelles ; l'amoureux frémissant avec son langage d'une onction si neuve, sensible à tout et incorruptible, ardent et juste, haineux par amour et méprisant par respect, solitaire et méconnu, mais orgueilleux dans la plénitude de son cœur, sûr de sa mission unique — cette vision sublime l'a de bonne heure fasciné par un attrait magique et profond, tel qu'en exercent seuls l'image idéale qui nous est secrètement apparentée et l'inaccessible idéal. Chez le fondateur germano-roman de la poésie européenne, chez celui qui pour la dernière fois a su dresser l'édifice parfait d'un univers pénétré d'âme et entièrement clos, où toute créature a son geste humain et sa place divine, chez le héraut de tous les sentiments nobles et doux, de toute *gentilezza* comme de toute passion éducatrice et organisatrice, chez le chantre de toute grandeur passée et l'évocateur des grandeurs futures, chez Dante, George a trouvé le noble symbole de sa vocation et, jusque dans les traits physiques, l'image de sa propre originalité[2].

Ce n'est pas que nous rencontrions chez George d'imitation flagrante ni de thèmes évidemment empruntés ; mais, comme le souligne Gundolf, une attitude analogue de révolte contre le siècle, et des hommages enthousiastes, l'aveu d'une pieuse filia-

1. Friedrich Gundolf, *George*. Berlin, 1920, p. 45
2. Friedrich Gundolf, *ibid.*, p. 52-53.

tion ; et plus que tout, un souffle, une mystique qu'il doit pour une part à ses origines catholiques et rhénanes, au sens, héréditaire chez lui, de la grandeur romaine dans l'Église et dans l'État, mais pour une autre part à sa familiarité avec l'œuvre et la personnalité de Dante. Son sens de l'antiquité grecque lui vient d'ailleurs, de Platon à travers Shakespeare, Gœthe et Hœlderlin ; des parnassiens et symbolistes français qu'il a traduits, comme il a traduit Dante et les sonnets de Shakespeare, il a appris son exigence impeccable en matière de style, de rythme et de sonorité C'est enfin un problème à soi seul, et des plus délicats, que de dire comment ce catholique incroyant, épris d'hellénisme, réconcilie l'idéal chrétien et l'idéal grec dans une synthèse toute moderne, très hardie, où prédomine l'influence de Nietzsche.

Nous n'avons à traiter ici que de l'influence dantesque. Elle n'apparaît guère dans les premiers recueils qui vont des *Legenden* (1889) à *Das Jahr der Seele* (1897). Il n'est pas absolument nécessaire d'avoir recours à cette explication pour interpréter tant de pièces des *Sagen und Sänge* ou des *Pilgerfahrten* où revivent les grandes forces morales du moyen âge : la chevalerie, l'amour courtois, l'amitié virile, le mysticisme, le goût de l'aventure. Mais dans l'impersonnalité même de ce lyrisme, dans l'image vivante et plastique, mais nullement élégiaque qu'il donne d'un passé noble et dont la noblesse parle au cœur, Gundolf encore signale un trait qui distingue George des romantiques allemands pour le rapprocher « de l'hymnologie catholique, de Dante, de Shakespeare et des meilleurs poètes de langue romane »[1].

Plus profondément, l'idée centrale de la poésie de George, son aspiration morale et esthétique s'apparente à celle de Dante : il croit, lui aussi, à deux réalités, l'une terrestre, l'autre céleste, que la mission de l'homme et du poète est de concilier. De la terre monte tout ce qui est désir obscur et fort, passion

1. F. Gundolf, *ibid.*, p. 64.

trouble mais puissante (*Drang*) ; du ciel descendent, à des heures élues, la consécration, la sainteté, l'inspiration (*Weihe*). Entre les deux univers, le poète est médiateur ; mais la région d'en-haut envoie vers lui des messagers ; ou parfois, à côté de lui, de la terre natale même et de sa race, surgit la créature parfaite qui incarne la pleine idéalité et la pleine réalité, celle qui est corps glorieux et esprit fait chair : *Vergottung des Leibes, Verleibung des Gottes.*

Le Prologue (*Vorspiel*, 1899), évoque le premier de ces messagers : l'ange nu et fraternel, aux mains pleines de lis, de mimosas et de roses, qui s'agenouille auprès du poète et échange avec lui un baiser d'alliance. Tout le poème s'épanche en une *santa conversazione* entre le Poète et l'ange de la Vie belle, qui le guide en souriant aux chemins ardus de la solitude, du renoncement, de la claivoyance impitoyable et de la discipline aristocratique des forts. Il s'agit de se soumettre aux lenteurs mêmes de l'initiation, de repousser tout bonheur facile et toute consolation frivole, de suivre dans le péril et dans la mort, s'il le faut, l'oriflamme du maître choisi. Quel est au juste ce guide ? Il ne convient pas de serrer de trop près les symboles des poètes. George a dit lui-même comment, aux divers tournants du chemin, son mystérieux Démon lui est apparu « sous des formes multiples et changeantes, mais toujours reconnaissable et beau »[1]. Il personnifie, en dehors de toute croyance positive, l'appel que toute beauté, toute noblesse humaine adresse aux cœurs bien nés, l'enthousiasme qui soulève les volontés, l'inspiration qui saisit les créateurs ; le *primo amore* de Dante pourrait être l'un de ses noms. Les régions sereines qu'il ouvre à l'initié dominent de haut la plaine où les mortels vulgaires s'essoufflent à poursuivre l'or, la sagesse ou le plaisir. Celui qui sait être seul, puis retourner chez les hommes, avec l'autorité que lui donnent sa longue méditation et sa pensée créatrice, le juge sévère de nos peti-

1. *Viel-wechselnder Gestalt, doch gleich erkennbar Und schön.* Lobgesang (*Der siebente Ring*, p. 92).

tesses, le prophète de l'humanité supérieure, le maître d'une élite très épurée : tel est le modèle dont peut approcher quiconque prête à la voix intérieure une oreille docile, quiconque suit l'Ange dont la voix est douce et l'autorité persuasive. Et s'il faut des prototypes à cette vie de haut désintéressement et de courage solitaire où l'acte libre porte en soi sa récompense ou son aiguillon, mais où l'individu s'unit au réel ineffable qu'il a pressenti, saisi et dompté, le guide énumère quelques héros anciens de l'individualisme religieux ou artiste : les Grecs, les mystiques, Shakespeare, « l'ermite de Vaucluse et le grand Florentin » :

So sind dir Trost und Beispiel höchste Meister,
Die attischen, die reinsten Gottesdiener,
Der Nebel-inseln finstrer Fürst der Geister,
Valclusas' Siedler und der Florentiner.

La douceur austère du dialogue, où le disciple implore ou proteste, où l'Ange console, blâme ou stimule, l'onction partout répandue, cette forme de tendresse tutélaire et de docilité fervente, rappellent, sans qu'il soit aisé de préciser le détail, les entretiens de Dante avec Virgile et Béatrice. Toutefois l'Ange annonciateur n'est encore qu'un symbole : nous verrons plus tard quel est son visage humain.

En tête du beau livre de sa maturité, *Der siebente Ring* (1907), si George dresse des stèles à la mémoire de quelques grands précurseurs, le premier de tous sera Dante (*Dante und das Zeitgedicht*). La préoccupation est ici de définir le rapport du poète, du voyant solitaire, à son époque. Cette même tristesse, ce même amer dégoût du présent que Dante exprime avec tant de force dans son Enfer, est aussi une part notable de l'inspiration de George. Lui aussi, comme le Florentin du XIVe siècle, n'a vu autour de lui que mesquinerie, lucre, basses intrigues et détresses obscures, humanité dégradée et avilie. Il a cherché dans le passé ou dans les pays étrangers, tout ce qui avait quelque grandeur ou quelque flamme. Et réduit à se construire

lui-même sa vision d'avenir, il a tenté de dire en images « *come l'uom s'eterna*[1] ». Au nom de cette commune inquiétude et de cette pareille ambition, il salue en Dante l'une de ces grandes âmes qui ont, de siècle en siècle, le privilège de dire ce qu'est l'homme, ce qu'il peut devenir. Le poème montre Dante, jeune d'abord, ivre d'amour et de douleur, ne vivant que du chant qu'exhalent vers Béatrice cet amour et cette douleur, alors que tous le méprisent et le raillent; puis homme fait, luttant pour l'honneur de sa cité, proscrit, bafoué de tous; tardivement admiré et redouté quand il a coulé dans l'airain son terrible Enfer; incompris encore lorsque son poème éthéré n'évoque plus que le ciel et l'hymne des anges. Et cependant il lui a fallu plus de force et de passion pour dire les délices ineffables du paradis que pour imaginer les plus cruels supplices ou les plus féroces châtiments :

Un tison m'a suffi, sur lequel j'ai soufflé,
Et ce fut mon Enfer; il faut le feu total
Pour peindre les rayons de l'éternel amour
Et pour vous annoncer le soleil et les astres[2].

On trouve, dans le *Siebenter Ring*, une évocation successive des types principaux de la grandeur humaine : héros de l'esprit ou de la force, gloires du passé impérial, germanique ou latin, grandes figures du présent, types éternels du poète, du monarque, du chef, de l'amoureux, du favori des foules, images tumultueuses de la bacchanale antique et du sabbat médiéval, groupes sévères des Templiers ou des Gardiens du Seuil, auxquels succède le chant orphique des temps futurs. C'est, en fragments, une Divine Comédie qui se déroule, une Comédie

1. *Inferno*, XV, 85.
2. Ich nahm aus meinem Herd ein Scheit und blies
So ward die Hölle; doch des vollen Feuers
Bedurft ich zur Bestrahlung höchster Liebe
Und zur Verkündigung von Sonn und Stern.
(*Der Siebente Ring*, p. 9.)

humaine à tout le moins, dont l'idée génératrice ne cesse pas d'être, un peu sécularisée, celle de Dante — et plus encore celle de Nietzsche — : à quels modèles humains est réservée l'éternité, comment durer par l'intensité de l'être et par l'ardeur de la flamme intérieure? Comme chez Dante aussi, les souvenirs personnels s'enlacent aux préoccupations doctrinales, des régions d'ombre et de rêve (*Traumdunkel*) s'ouvrent à côté des régions de clarté; du labyrinthe de la mémoire surgissent en désordre les tentations, les terreurs, les erreurs, les chimères, les désespoirs du passé; et vers l'avenir se découvrent des perspectives lumineuses et brèves.

Toute cette profusion de poésie et de pensée, de ferveur et de rigueur, a ses racines dans le livre de *Maximin*, placé au cœur du volume, et le plus dantesque par l'inspiration. L'histoire de Maximin est étrange. Quel est ce personnage qui semble aux uns un enfant, aux autres un ami, au poète un dieu, le dieu longtemps appelé, tard venu après la longue désespérance, mais qu'on reconnaît à son rayonnement et à la floraison qui sort de terre sous ses pas[1]?

Tout ce que le langage religieux a de fervent et de tendre s'adresse à ce mystérieux rédempteur qu'environnent, où qu'il passe, la joie, la paix, la lumière et l'éternel renouveau. Les images les plus printanières, les plus frais décors s'épanouissent à son approche : prairies de violettes et champs d'épis d'or, autel enguirlandé de roses, sous les bosquets où planent des voix d'anges. Et tout ceci n'est que l'image de la paix profonde, du courage et de l'allégresse dont les cœurs débordent à cette rencontre. Maximin est un Christ nouveau, lui aussi enlevé de la terre, remonté au ciel, mais qui apparaît parfois sous la forme du passant fraternel qu'on reconnaît trop tard, à la dou-

1. Dem bist du Kind, dem Freund :
Ich seh in dir den Gott,
Den schauernd ich erkannt,
Dem meine Andacht gilt..
Du an dem Strahl mir kund,
Der durch mein Dunkel floss,
Am Tritte der die Saat
Sogleich erblühen liess.
Der siebente Ring, p. 96 (Kunftag I).

ceur puissante que laissent dans l'âme ses simples paroles. La terre, sans lui, semble hivernale et flétrie, mais aux chants de deuil se mêlent des chants d'adoration; des hymnes enthousiastes célèbrent l'année, la ville et l'humble maison qui virent naître le Sauveur, le nouveau Bethléem où ses disciples vont en pèlerinage :

Preist eure Stadt die einen Gott geboren!
Preist eure Zeit in der ein Gott gelebt[1] !

Et maintenant que Maximin, par la mort, est passé dans une autre sphère, le miracle chrétien par excellence se répète par lui : l'appel qu'il adresse de l'empyrée à ses disciples, est tout de courage et de viril effort, mais aussi d'allégresse[2]; son esprit revit parmi ceux qui l'aimèrent, comme un souffle de feu où se rallument toutes les flammes; une communion s'établit d'un monde à l'autre, union et fécondation mystique d'où naît la vie nouvelle, mais aussi le verbe nouveau et l'image neuve[3]. Qu'on n'aille pas dire qu'il n'y a ici que simple souvenir, fidélité humaine à une ombre très chère : la survie de Maximin, la matérialité de son approche, si légère sur les cailloux du jardin[4], le frôlement de sa main, l'ardente effusion de son esprit, tout ceci est réel, tangible, miraculeux et vrai :

Nicht als Schatten und Erscheinung
Regst du dich mir im Geblüte,
Um mich schlingt sich deine Güte
Immer neu zu seliger Einung[5].

1. *Der siebente Ring*, p. 105 (Auf das Leben und den Tod Maximins).
2. Die Schmerzen bändigen, die uns zerrütten
Gebeut dein feurig Wehn,
Und soviel Blumen hinzuschütten
Dass wir dein Grab nicht sehn.
(*Erhebung*, *ibid.*, p. 111).
3. Einverleibung. (*Ibid.*, p. 119).
4. Besuch (*Ibid.*, p. 120).
5. Einverleibung (*Ibid.*, p. 118).

Telle est l'expression tendre, frémissante, infiniment religieuse et poétique, de cette singulière aventure. George, au milieu de la vie, a rencontré chez un très jeune homme la perfection physique et morale du type humain qu'il rêvait. Les qualités dont il avait vainement paré les créatures de son imagination, voici qu'il les trouvait réunies et épanouies dans une personnalité d'élite, très jeune encore, chez qui elles avaient la grâce d'une floraison spontanée. Presque aussitôt la mort, en ravissant Maximin, lui a prêté cette beauté, cette consécration dernières qui tiennent à la fragilité même des plus belles fleurs humaines. Inconsolable et revivant sans cesse en esprit les rares heures passées avec le jeune disciple, George l'a tant aimé, tant idéalisé, tant magnifié qu'il a fait de lui le maître, le dieu, le rédempteur promis, celui dont il ne serait plus désormais, lui, George, que le prophète et, à son tour, le disciple : *Ich Geschöpf nun eignen Sohnes*[1].

On aurait tort de supposer à l'histoire les dessous équivoques qu'elle n'a pas eus. Le haut degré d'abstraction où se maintient le volume qui est en quelque sorte l'évangile de Maximin : *Der Stern des Bundes* (1914) prouve que c'est bien une religion nouvelle, une morale et une philosophie que George a tâché de dégager de son expérience. Peut-être y aurait-il lieu de rappeler ici ce que Jules Girard dit de l'amour platonique et de la doctrine de « l'épuration par la beauté » :

L'Amour est un médiateur entre l'homme et les dieux ; il l'emporte jusqu'à eux sur ses ailes ; il l'exalte et le délivre. Au point de départ, il semblait enfermé dans le coin le plus répugnant des mœurs grecques ; mais voici qu'il devient une prédication tendre et passionnée d'une âme à une autre âme, un voyage mystique à deux en dehors des voies de la sagesse mondaine vers la perfection morale et la béatitude infinie : il se confond enfin avec le sentiment de la beauté absolue qui rayonne d'un point unique sur tout l'univers. Tel est le suprême degré d'initiation aux mystères de l'Amour[2].

1. *Einverleibung* (*Ibid.*, p. 118).
2. Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce*, p. 244.

Qu'on pèse les termes et l'on verra à quel point ils conviennent à George déifiant Maximin, comme à Dante transfigurant Béatrice, avec cette ressemblance de plus entre eux que leur culte à tous deux s'adresse à des morts bien-aimés. Et si nous suivons les deux poètes jusqu'au sommet de l'extase où le médiateur même disparaît, où l'illuminé s'abîme dans la lumière éternelle, nous parvenons à cette cime du paradis où Dante n'a plus de mots pour dire la vision ineffable de la Trinité, faite de musique et de rayons ; et George aussi, de rêve en rêve, de vision en vision, nous mène « par delà le dernier nuage » jusqu'à cette « mer de lumière cristalline » où, s'abandonnant au souffle puissant qui passe, il se dissout en accords, il flotte et tournoie, pareil « à une étincelle du feu sacré, à une vibration de la voix divine[1] ».

Le *Stern des Bundes* (1914) est, nous l'avons dit, l'évangile de la religion nouvelle. La personnalité de Maximin la domine, mais de plus en plus idéalisée, transfigurée, sublimée, parée toujours de cette jeunesse, de cette noblesse et de cette douceur qui lui conquièrent les cœurs. Rien n'approche de l'autorité tendre de son exhortation si ce n'est justement l'autorité de Béatrice sur Dante, soit pour le reproche, soit pour la consolation. Du point de vue de l'influence dantesque comme des autres, le volume est à rapprocher du *Siebenter Ring* qu'il continue et complète[2].

Chez un poète plus jeune que George, le Pragois Franz Werfel, il semble bien que le souvenir et la pensée de Dante demeurent vifs et précis comme ils ne l'ont pas été au temps du romantisme. Franz Werfel introduit dans un de ses recueils poétiques, *Einander* (Leipzig, 1915), non seulement deux pièces

1. *Entrückung* (*Ibid.*, p. 122-123).
2. Un volume récent de George sur la guerre (*Der Krieg*) et quelques essais dramatiques ne m'ont pas été accessibles.

traduites de la *Vita Nova,* mais une pièce originale où l'ombre de Béatrice s'adresse à Dante avec larmes : elle le supplie de lui pardonner ce qu'il a souffert par l'orgueil qu'elle lui a témoigné et dont elle est, au paradis, hantée comme d'un remords. Bien plus dantesque encore, par son titre et par son contenu, est le livre du *Gerichtstag* (Le Jour du Jugement)[1], écrit pendant la guerre, mais sur un plan supérieur où n'affleure, des événements humains, que leur substance quintessenciée et dépouillée de toutes les contingences. Dans une *Vision d'Enfer*, en tercets, le poète, sortant de la forêt de minuit et guidé par l'étoile du matin, parcourt longuement la vallée obscure, ceinte de montagnes et de grands rocs surmontés de croix; il traverse un interminable pont couvert, suspendu sur l'eau mugissante; puis, après une chute dans les ténèbres, se réveille rafraîchi et ranimé et voit se dresser à ses côtés un compagnon dont il reconnaît le visage :

« O visage qui, depuis l'aube des temps, as été pétri de songe et de contrition pour tes péchés ! O regard qui dédaignes le triomphe et le lucre ! O bouche, ô caverne d'où la conscience s'épanche en torrents ! O face dont le vouloir ne fait pas tressaillir les traits, mais qu'ombragent la gravité et de légères ténèbres !... »

Il veut nommer ce guide familier, mais l'apparition le lui interdit, la rime sonore appelle sans équivoque possible le nom de Dante :

(Ich) hörte staunend, dass ich Worte nannte
Und hörte fern mich rufen : Dichter, sprich,
Gebird im Mantel, Antlitz, du bist..... ?

Le poème demeure tout fragmentaire. Les visions qui suivent, enchevêtrées et confuses comme dans le rêve, semblent faites surtout de souvenirs transfigurés, intervertis dans le temps et brouillés dans l'espace. Mais qu'une porte se dresse, mystérieuse au regard du voyant, il y déchiffre aussitôt les neuf vers qui se terminent par :

Lasciat' ogni speranza, voi ch' entrate.

1. Leipzig, 1919. Ecrit en 1916 et 1917.

A travers les pièces détachées dont se compose le livre, on reconnaît comme les chaînons brisés d'une longue suite de visions vengeresses où le poète eût cherché à peindre et à juger son époque. Les Apparitions, les Voix, le Monde phénoménal, le Jour du Jugement, telles en sont les diverses rubriques. Sans doute, il n'y survit plus rien de la grandiose architecture du poème dantesque ; cependant les degrés du *Monde phénoménal* qui s'intitulent Orgueil, Vanité, Mort, Fainéantise, Doute, Indolence du cœur, sont, à leur manière, des cercles infernaux, et la marche générale du poème va de la *Demeure mauvaise* à la *Naissance de la Lumière*. Sans que les analogies de détail soient grandes ni nombreuses, on peut affirmer que Werfel doit à Dante une part de son inspiration : elle est au fond du besoin qu'il éprouve de juger son temps et d'extraire du réel des valeurs absolues où mesurer les hommes et les événements. Comme Dante, il entend gémir la misère des créatures ; aux passionnés, aux prisonniers, aux damnés, il sait prêter une voix pathétique[1]. Il connaît le grand dégoût dantesque de tout ce qui est lâcheté, mollesse, indolence basse et vile ; il réserve à tous ces péchés d'inertie une sévérité dont la violence n'est pas dépassée par Dante même. Son indulgence irait plutôt à ceux que possède une passion, même coupable, à ceux qu'une flamme anime, qu'une pensée ou qu'un désir aiguillonne. Mais du fond de l'Enfer il remonte aux sources de la lumière : lumière tout humaine cette fois, espoir indestructible en l'avenir de l'intelligence et de la bonté sur la terre, aube ineffable qui met au front des nouveaux-nés l'auréole d'une messianité possible[2].

1. *Die Leidenschaftlichen*, *Gesang von Gefangenen*, *Gesang eines Verdammten an die seligen Geprüften der Erde* (*Gerichtstag*, pp. 67, 77, 83).
2. *Geburt*, *Das Licht und das Schweigen*. *Ibid.*, pp. 298, 303.

***

Tel se dessine, à peu près, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, le sillage lumineux que laissent, sur les lettres allemandes, le nom et la pensée de Dante. Jusqu'au romantisme, ce sont les ténèbres Les romantiques, si l'on en excepte A. W. Schlegel, célèbrent Dante plus qu'ils ne le connaissent, Gœthe, dont le génie n'est pas très fraternel à celui de Dante, lui emprunte pourtant l'essentiel de son mysticisme amoureux, sa vision la plus radieuse et quelques motifs des hymnes célestes qui terminent la Divine Comédie et dont l'écho se répercute dans la scène finale du second Faust. Au XIX^e siècle, Dante devient un des sujets d'étude favoris des Allemands : éditeurs, traducteurs, commentateurs, biographes, amoncellent autour de son œuvre les travaux d'une érudition massive ou subtile. On va si loin dans l'admiration, dans l'analyse d'une prétendue affinité entre Dante et le génie allemand, que des théoriciens pangermanistes comme Ludwig Woltmann[1] et Houston Stewart Chamberlain[2] ne pensent pas pouvoir faire plus grand honneur au poète que de le baptiser Germain, de par le nom[3], les traits du visage et ceux du tempérament intellectuel.

Beaucoup plus significatifs sont des témoignages comme ceux de C.-F. Meyer, de Nietzsche, de Spitteler, de George, de Werfel. Ce n'est pas une curiosité professorale ni un zèle de propagandiste indiscret qui les fait se pencher sur l'œuvre de Dante. Chez Meyer, il y a effort profond, et lui-même créateur, pour pénétrer le génie d'un poète, pour découvrir et appliquer aussitôt le procédé qui prolonge dans l'espace imaginaire les données du réel jusqu'à en faire sortir un drame neuf, tragique et humain. Nietzsche, tout en lui résistant sur plus d'un point,

1. *Die Germanen in Italien*, 1905. P. 122-123.

2. *Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts*, 1899, I, 13; II², 620, 655. Voir la protestation du catholique Hermann Grauert : *Dante und Houston Stewart Chamberlain*, Fribourg-en-Brisgau, 1903.

3. Alighieri serait le nom gothique d'Aigler.

aime chez Dante le sens de la grandeur, l'effort vers les valeurs éternelles, la gigantesque ambition, et ce courage intrépide qui lui permet d'affronter, dans son terrible voyage, tant de visions d'horreur qui briseraient un cœur moins ferme. Il s'est souvenu, en écrivant son *Zarathoustra*, de Dante qui pour trouver la vérité, doit d'abord parcourir tous les cycles du crime et de la douleur humaine; mais aucune Béatrice n'apparaît au prophète nouveau; il lui faut découvrir seul, et peut-être se créer lui-même, les Iles Bienheureuses qui lui tiendront lieu de paradis.

Spitteler emprunte à Dante quelques paysages, mais surtout le mysticisme amoureux, qui devient la règle de vie de Prométhée et du héros d'*Imago* : cette éducation par l'amour, par un très platonique amour, qui s'adresse plutôt à une image qu'à une personne, et auquel tout espoir de possession est à jamais interdit.

Ce mysticisme est l'âme de la poésie de Stefan George. On peut être au premier abord surpris que le guide et le modèle ne soit plus une ombre féminine glorifiée. Mais le grand Ange du Prologue, nu sous sa couronne de fleurs, et Maximin, le jeune mort toujours vivant pour ceux qui l'ont aimé, sont des incarnations authentiques, un peu plus païennes seulement, de l'éternelle Béatrice.

Ainsi l'œuvre du vieux poète conserve en elle le don mystérieux de vie et de fécondité. A sa flamme s'allument d'autres flammes. De ses visions, des visions naissent. Son pathétique émeut encore les plus délicats d'entre les poètes, les plus ambitieux et les plus fervents. Et son œuvre grandiose se dresse toujours à l'horizon, pareille à ces cathédrales gothiques où les simples s'agenouillent avec piété, où les rêveurs viennent chercher l'émotion des âges et la majesté du passé, où les artistes découvrent quelques-unes des lois éternelles de leur art, tandis que le moindre artisan y peut encore glaner de souriantes ou terrifiantes figures et des motifs ornementaux à l'infini.

Geneviève Bianquis.

Un patriote italien

L'Europe occidentale a possédé longtemps non pas une seule Alsace-Lorraine, mais deux. Trente et Trieste comme Metz et Strasbourg maintenus seulement par la force sous la domination germanique ne pouvaient oublier les liens innombrables qui les rattachaient aux pays latins : Italie ou France. Dans ces malheureuses régions où le sentiment national était pour ainsi dire à tout instant surexcité et mis à vif par les tracasseries administratives, chacun replié sur soi-même accumulait en soi des trésors de ténacité destinés à s'épanouir en des activités nobles et durables.

Né à Trieste en 1861, Jacques Vénézian trouvait autour de lui des exemples pour faire prendre à l'Italie son véritable rôle dans la guerre mondiale. Ses yeux d'enfant contemplaient parfois le buste d'un autre Jacques Vénézian son oncle, et il dut souvent aussi en entendre l'histoire. Après avoir combattu pour la défense de Rome en 1849, comme officier dans la légion Médicis, il était tombé mortellement blessé, emportant le regret que le plan de défense qu'il avait préparé eût été rejeté pour laisser exécuter celui dont il voyait l'échec.

Un autre de ses parents, Félix Vénézian vice-président du conseil municipal de Trieste, avait lui aussi soutenu un grand combat pour défendre la civilisation italienne en face de la poussée germânique ou slave. Par l'école, par une société de gymnastique dont il était président, par la ligue Pro Patria qu'il avait fondée, il avait su maintenir dans la jeunesse de l'Istrie l'âme italienne.

Élevé dans une atmosphère d'amour fécond pour l'Italie, Jacques Vénézian acquiert dès sa jeunesse cette hauteur de senti-

ments, ce don de soi à un idéal élevé qui fera la beauté de son existence. Si une belle mort suffit à honorer une vie, que dire d'une fin volontairement acceptée qui n'est que la conclusion glorieuse des sentiments vécus dès l'enfance. Il est encore en troisième, sur les bancs du gymnase de Trieste que déjà il écrit quelques articles dans une Revue politique et littéraire qui se publie dans l'établissement et dont le Ministère public faisait saisir les numéros. Avec des camarades, il publie un journal : *il Martello* qui n'a d'autre salle de rédaction que la classe même. Avec l'aide d'étudiants, il veut secouer le monde ouvrier de son apathie et le rattacher plus étroitement à la cause italienne. A cette époque, le congrès de Berlin en remaniant la carte de l'Europe, réveille les espoirs irrédentistes et Vénézian, réunissant les photographies des étudiants italiens de Gratz, de Vienne et de Trieste en envoie l'album au général Avezzana à Naples, pour être présenté à Garibaldi avec cette dédicace : « Ces jeunes vies seront à vous le jour où vous lèverez de nouveau le drapeau pour la complète rédemption de l'Italie. C'en est ici le gage. »

Mais ces faits n'ont pu échapper à la police autrichienne, et le 5 octobre 1878, après une série de perquisitions, elle arrête le jeune conspirateur avec un certain nombre de ses amis dont Salv. Barzilai, le futur ministre italien. Ils sont accusés de haute trahison et de lèse-majesté. Le procès qui ne comprendra pas moins de dix chefs d'accusation, durera neuf mois, que les prévenus passeront à la prison de Trieste puis à celle de Gratz, siège des assises. Vénézian qui est le principal accusé a à peine dix-sept ans et déjà il fait preuve d'une remarquable volonté. Transféré à Gratz, il prend gaiement la chose en disant : « J'en profiterai pour mieux savoir l'allemand ». Seul des inculpés, il répondra dans cette langue. En vain le Procureur impérial met dans sa cellule un italien renégat, le jeune conspirateur sait déjà se taire. Après trois jours de débats, on apporte à l'audience de prétendus aveux que Vénézian aurait fait à son compagnon de prison. « C'est un tissu de calomnies et de men-

songes », s'écrie l'accusé avec tant d'énergie et de conviction qu'au grand regret du président, le ministère public doit déclarer qu'il renonce à cette preuve. Finalement les accusés qui redoutaient plus de dix ans de réclusion sont acquittés par le jury à une voix seulement de majorité.

De ce procès Vénézian parlera peu volontiers. Il ne semblera plus tard s'en souvenir que pour fonder à Bologne une Société de patronage des libérés des prisons, dont il assurera l'éclosion en en étant le premier président. Cette poursuite a décidé de son avenir. Il quitte Trieste et s'inscrit à l'Université de Bologne, à la Faculté de droit. En dépit d'un travail acharné, le conspirateur vit toujours en lui et c'est alors un modeste restaurant qui sert de salle de rédaction à un journal de combat : l'*Eco dei popolo* qu'il publie chaque semaine avec Barzilai.

Carducci ne dédaigne pas d'y faire paraître quelques vers. Les numéros imprimés à Bologne parviennent difficilement en Istrie où on les répand largement jusqu'à ce que la surveillance autrichienne s'étant faite plus étroite la publication dut cesser.

Cette vie intense et précoce qui rappelle dans une note plus moderne celle des héros du Risorgimento va bientôt se clore.

Vénézian va désormais viser à une activité dont les effets soient plus durables. Dès sa majorité, il a obtenu sa naturalisation italienne et il est reçu docteur en droit en présentant une thèse sur le dommage et sa réparation, travail qui atteste son esprit original et pénétrant. Mais dès ce moment, il est ce qu'il ne cessera d'être pour lui-même, le plus sévère des critiques. A ce travail plein de promesses il ne donne aucune publicité, quelques amis seuls en possèdent des exemplaires dont lui-même a arraché des pages qu'il trouve insuffisantes.

Il quitte alors Bologne où il avait fondé une association monarchiste d'étudiants pour aller passer une année à Rome. Un triste événement assombrit son départ. C'est à ce moment qu'il apprend successivement l'arrestation à la frontière, puis la mort de Guillaume Oberdan, le jeune patriote de Trieste. En vain Victor Hugo avait demandé sa grâce à l'empereur

d'Autriche, Carducci avait eu raison quand il disait : l'empereur ne fera jamais rien de grand, ni de juste, il ne saura que faire maudire son nom une fois de plus.

En 1885, Vénézian fait ses débuts dans l'enseignement à l'Université de Camerino où il a obtenu d'être « libero docente » pour le droit civil. Nul doute que cette vocation n'ait été déterminée chez cet esprit élevé à la fois par le culte de la science et le désir d'agir sur la jeunesse pour faire fleurir chez elle le sens le plus élevé de l'italianité. Les circonstances sont, à ce moment où se prépare la Triple Alliance, peu favorables à une revendication des provinces restées au-delà des frontières. Les gens bien pensants considèrent l'irrédentisme comme chose morte, et l'accablent parfois de leurs traits, un président du conseil dans un discours inaugural déclare que l'unité italienne est complète. Mais à cette époque où un ministre des affaires étrangères disait que les armées germaniques étant désormais au-delà des Alpes, les peuples germains pouvaient être des frères pour les Italiens, Vénézian ne cessa de penser que l'Autriche était une ennemie irréconciliable. Par la suite, il ne cessa d'éprouver un profond éloignement pour la politique extérieure suivie par l'Italie. La Triplice fut toujours à ses yeux une alliance monstrueuse et plus elle s'affirmait, plus il se tenait à l'écart des milieux dirigeants. Il resta toujours fermement attaché aux vues qu'il exprimait en 1885 dans une brochure qui fut commentée : « Le speranze d'Italia ». Fort jeune encore, il faisait preuve de tant de pénétration et de finesse, que publiées sous le voile de l'anonyme, ces pages furent attribuées par les uns à un ambassadeur italien, par d'autres à un ancien ministre. Revues à la lumière des événements récents, elles ont quelque chose de prophétique. Elles prévoyaient que l'Autriche ne s'en tiendrait pas à la part que le congrès de Berlin lui avait attribuée dans les Balkans. Désireuse de s'agrandir vers le Sud, elle provoquerait par là l'Italie à réclamer des compensations. Devinant déjà les marchandages auxquels devait se livrer le prince de Bulow, Véné-

zian indiquait que l'Autriche pourrait faire des concessions importantes sur le Trentin, mais non pas pour Trieste et que les revendications traditionnelles de l'Italie ne pourraient triompher que par la lutte. Toutefois il se laissait aller à une illusion que bien d'autres ont partagée. Croyant que l'Allemagne ayant, comme l'Italie, réalisé son unité nationale, ne ferait jamais que de cette dernière l'idéal de sa politique, il pensait que Trieste prise à l'Autriche, les Germains du Nord s'inclineraient devant le fait accompli. S'illusionnant sur la modération de l'Allemagne, il ne pouvait croire que celle-ci eût l'ambition de s'ouvrir des débouchés sur toutes les mers, de la Manche à l'Adriatique.

Ayant vainement réveillé l'idée d'une guerre prochaine contre l'Autriche pour reprendre les terres irrédentes, il voulut du moins chercher à maintenir les sentiments des Italiens restés ou attirés au-delà des frontières. De cette grande pensée qui avait eu son germe dans une conversation tenue à Trieste avec des amis, sortit une œuvre aujourd'hui fort importante, la société Dante Alighieri.

En face de l'activité déployée dans l'Empire des Habsbourg par le Schulverein de Vienne, et la Société Saint-Cyrille en faveur des éléments allemands et slaves, les éléments italiens n'étaient groupés, que par la ligue Pro Patria d'un caractère tout local, ligue bientôt dissoute par les Autrichiens. De là naquit le plan plus vaste d'une société établie en Italie et se plaçant au-dessus des divisions de partis pour « protéger et répandre la langue et la culture italiennes hors du royaume ».

Un congrès préliminaire tenu à Bologne après avoir adopté l'idée, chargea Vénézian de rédiger les statuts d'une société. Préparée par ses soins, celle-ci vit le jour dans un second congrès tenu à Rome en 1888 et reçut le nom de Dante Alighieri, que le rédacteur de ses statuts lui avait choisi. Entre temps, ce dernier s'était activement occupé de faire la propagande nécessaire parmi ses amis et d'assurer au futur groupement les patronages élevés, dont il avait besoin. Si par la suite le rôle

de Vénézian fut plus effacé dans l'association nouvelle, ses occupations universitaires dans des villes éloignées de Rome ne lui en laissant pas la liberté, il continua cependant à s'y intéresser dans toute la mesure possible : profitant de sa résidence à Macerata, puis à Messine, pour y constituer des sections, faisant des conférences de propagande ou des articles de journaux. Il eut en même temps la joie de voir son œuvre étonnamment prospérer, groupant plusieurs centaines de sections, réunissant un budget annuel d'un demi-million et parvenant tant en Amérique qu'en Europe à maintenir l'esprit des Italiens expatriés. Il put aussi au début de la guerre l'entrevoir : soutenant le moral du pays, faisant comprendre à chacun, la nécessité de cette lutte.

***

Cette création de la Dante Alighieri, œuvre capitale, semble suivie d'une autre phase dans la vie de Vénézian. De l'Université libre de Camerino, il passa successivement à l'Université royale de Macerata et à Messine, enfin il est nommé au concours à l'Université de Bologne en 1900. Il rentre ainsi à cet antique foyer de science où il a été étudiant. Parvenu à l'âge mûr, il vient y tenir les promesses de son jeune talent. Il y arrive précédé de la réputation d'un maître à la voix vibrante, à la dialectique énergique, à l'argumentation profonde. Il reste comme il l'avait été dans sa jeunesse l'homme à l'esprit ouvert attiré, a dit un ami, par les diverses cultures qui embellissent la vie. Dans sa bibliothèque, qui est le luxe de sa maison, à côté des ouvrages juridiques et sociologiques, s'alignent nombreuses les œuvres philosophiques et poétiques. Il s'intéresse à la musique, à la peinture. Se promène-il avec un ami dans les rues ombreuses de la ville rouge, il lui fait remarquer au passage une maison curieuse, une sculpture ignorée, ces mille détails auxquels se plaît une nature d'artiste. Il restait accueillant, plein de séduction. On ne pouvait l'approcher, disait un de ses collègues, sans éprouver de l'amitié pour lui.

Le sentiment de l'intérêt national dans ce qu'il y a de plus haut, demeure le trait dominant de son esprit.

Il reste profondément irrédentiste, et ne laisse passer aucune occasion favorable de manifester ses sentiments. Mais il sait trop combien depuis la conclusion de la Triple alliance le milieu est peu favorable à certaines revendications

Il veut par ses travaux servir encore sa patrie d'une nouvelle manière. Les études intéressantes qu'il publie semblent se rattacher aux intérêts agricoles si importants en Italie et au développement de la propriété foncière. C'est ainsi qu'il publie un traité de l'usufruit, œuvre capitale qui n'a pas son équivalent soit en Italie soit à l'étranger. Il donne en même temps des études sur la publicité des aliénations d'immeubles et concourt activement dans une commission à préparer un projet du gouvernement à ce sujet. Il s'intéresse vivement à la législation forestière comme vice-président de la société « Pro montibus et silvis ».

Dans cette direction nouvelle, il ne pouvait oublier Trieste. D'accord avec des patriotes de l'Istrie, il avait approfondi la question du crédit agraire dans cette région pour découvrir une solution conforme aux nécessités tant politiques qu'économiques. Il s'agissait en effet non seulement de résoudre la difficulté générale de permettre des améliorations en faisant des avances aux propriétaires, mais d'empêcher que les terres irrédentes ne passent trop facilement par voie d'expropriation aux mains d'Allemands ou de Slaves. Mais les circonstances empêchèrent ce projet d'arriver à bonne fin.

Bien que produisant seulement un nombre limité de travaux, tant il était sévère pour lui-même, il ne cessait de s'adonner avec passion au travail scientifique; considérant chaque chose sous son aspect le plus élevé, aimant à rattacher le droit à la philosophie et à en faire un de ses chapitres.

Ce désir de chercher partout les voies les plus hautes avait amené de bonne heure sa conversion au catholicisme. Parti des théories déterministes, il était venu à la religion en la con-

sidérant comme instrument de perfectionnement individuel, comme cause puissante de discipline nationale. Mais il ne la comprit jamais comme pouvant diminuer sa pleine autonomie de pensée et de critique en tant que savant. La vision des réalités sociales ne restait pas moins puissante dans son esprit. Sa foi religieuse était comme un prolongement de sa foi dans la vie. Défiante à l'égard des influences extérieures, elle ne pouvait découler des simples habitudes, d'exemples ou d'enseignement. « Étant comme le créateur d'un monde intérieur, il faisait naître sur ce terrain comme une chaleur ardente, où chaque idée devenait flamme ».. Rien n'était plus éloigné chez lui de faire de l'idée religieuse un instrument de politique électorale, il y voyait une dégénération matérialiste dont il s'éloignait autant que de l'anticléricalisme vulgaire.

***

Tel il était en toutes choses, tel il devait être vis-à-vis du nationalisme italien. Il se tint longtemps éloigné de la politique active, par le désir de ne pas se perdre dans la mesquinerie des luttes électorales et parlementaires. Jugeant trop peu élevé le niveau des rivalités personnelles, il avait préféré, tout en rongeant son frein, se tenir à l'écart affirmant seulement en chaque occasion qu'il fallait se tenir prêt à la guerre; si en 1911 il alla au nationalisme, il n'y vint pas comme à un parti ; non pas même à cause de son propre irrédentisme : il y vit une purification du sentiment national, l'expulsion des scories accumulées par des siècles de servitude dans l'âme italienne et survivant au Risorgimento. Il y appréciait un moyen de lutter contre la désagrégation sociale, de concilier ou du moins de tempérer les luttes économiques des classes. Il entrevoyait que des hommes ne pouvaient se combattre avec la même âpreté sur le terrain des intérêts, s'ils se considéraient avant tout comme citoyens d'une même patrie.

A cinquante ans, il se jeta dans la lutte avec une ardeur

juvénile. Il y apporta sa profonde culture, son idéal élevé. Appelé au premier rang dans le groupe nationaliste de Bologne, il collabora à la propagande en faveur de la conquête de Tripoli, s'occupa de réunir des secours aux familles des combattants. Il apporta sa contribution à l'organisation de la nouvelle colonie en étudiant le système de la propriété foncière en Lybie, partie délicate du problème si spécial de la propriété dans les pays musulmans.

***

Il ne pouvait être de ceux que la guerre de 1914 pouvait trouver hésitants. Dès le début il se déclara en faveur de l'intervention contre l'Autriche.

Italien plus encore qu'irrédentiste, il sentait par dessus tout la nécessité que l'Italie affirmât par les armes sa puissance morale et politique. A ceux qui croyaient possible d'obtenir par l'action diplomatique la satisfaction des aspirations nationales, il répondait : « Non, cela seul qui a été conquis par le sang est sacré. Nous n'apprécierons pas à sa juste valeur le résultat de tractations de chancelleries. Les terres que nous aurons baignées de notre sang seront seules irrévocablement à nous ». A sa suite, le comité nationaliste de Bologne fut un des premiers à se prononcer pour la guerre. On le voyait tantôt au conseil communal où il lutta énergiquement comme chef de la minorité contre la majorité socialiste et neutraliste, tantôt à Rome où il avait été délégué par les nationalistes au comité interventionniste, tantôt enfin au comité bolonais Pro patria qu'il avait fondé et qui réunissait toutes les associations politiques mues par la même pensée de la guerre. Tout vibrant à l'idée que l'heure de l'Italie comme l'heure de Trieste avait sonné, qu'une fois passée, elle ne reviendrait plus, il voyait mieux que quiconque le caractère profond du conflit. C'est ainsi qu'au mois de novembre 1914, il écrivait à un Allemand qui s'appliquait à lui montrer la justice de la cause germanique : « Moi et beaucoup d'Italiens nous n'avons pas

changé. Nous maintenons notre haute estime pour les qualités qui ont rendu possible le rapide développement du peuple allemand. Nous avons beaucoup appris et nous savons avoir beaucoup à apprendre des Allemands. Je suis heureux d'avoir procuré à mes enfants un contact de la culture allemande qui a certainement aidé à leur développement intellectuel. Mais ce n'est pas d'aujourd'hui que je découvre qu'il manque à votre peuple ce profond sens juridique qui seul peut rendre possible une compréhension de la vie de l'Univers. C'est pour cela qu'au culte de la justice l'Allemagne a substitué le culte de la force... et que dans l'isolement de sa superbe, elle s'est fait sourde aux droits des autres peuples et des autres civilisations. Le Dieu adoré et invoqué par votre empereur est l'expression la plus pure de l'esprit tudesque... ce n'est ni le père du Rédempteur, ni le père de tous les hommes, c'est le vieux dieu païen Thor avec un masque chrétien.

« Aussi la Germanie représente pour le monde entier un péril contre lequel est nécessaire une commune défense. Son projet aussi fou que criminel de réunir sous une domination universelle des peuples ayant des traditions supérieures aux siennes ou des aptitudes à la civilisation différentes, mais non inférieures aux siennes ne peut qu'être condamné... C'est seulement lorsque la Germanie vaincue aura compris que dans une société d'égaux il peut être travaillé au progrès humain, que des rapports amicaux possibles aujourd'hui entre les personnes, s'établiront entre le peuple italien et le peuple allemand. Pour l'instant il est naturel que le peuple allemand nous regarde non pas comme des neutres ainsi que nous l'avons été un instant, mais comme franchement ennemis. Nous avons le droit de l'être depuis qu'il est établi qu'une alliance contractée dans un but de défense commune devait servir à une œuvre de monstrueux asservissement, œuvre commencée par l'Autriche, le second État germanique, comme instrument de l'Allemagne. »

Tout pénétré de la nécessité de l'intervention, on le vit s'éloi-

gner d'anciens amis, aller serrer la main à d'anciens adversaires d'accord avec lui pour vouloir la guerre. En ce mois de mai 1915 où se décida le sort de l'Italie, nul plus que lui ne connut la fièvre de l'espérance ou de la crainte Lorsque fut annoncée la démission du ministère Salandra, nul n'a oublié l'émotion, la pâleur, la voix rauque, les larmes mouillant ses yeux lorsque Vénézian assistait à la manifestation des étudiants dans la cour de l'Université et leur adressait des paroles de protestation contre la prétention des neutralistes de forcer la volonté du Parlement. Mais, tout action, il voulait à ce moment que son pays fut prêt et pour cela il avait déjà payé de sa personne.

Bien avant la déclaration de guerre, il avait organisé et pris le commandement d'un bataillon bolonais de jeunes gens qu'il entraînait aux exercices militaires. Bien plus, décidé à provoquer l'intervention même par le système du fait accompli, il était entré dans un groupe d'amis disposés à tenter une action contre l'Autriche au moyen d'un mouvement de volontaires à la frontière du Trentin. La rupture des relations diplomatiques et la déclaration de guerre rendirent superflue cette nouvelle expédition des Mille.

Le début des hostilités le trouvait âgé de cinquante-quatre ans. À cet âge où la maturité commence à s'approcher de la vieillesse, juriste de valeur incontestée, père de plusieurs enfants, pouvant attendre prochainement les joies d'une nouvelle famille, il pouvait dire avoir déjà largement payé sa dette à la patrie par l'emprisonnement subi dans sa jeunesse, par son activité inlassable. Ses fonctions, un emploi occupé à l'arrière dans les services touchant à la guerre auraient paru pour lui une occupation appropriée à son âge. Mais ce n'est pas ainsi qu'il le voulut A une époque de la vie où le sacrifice n'est plus l'impulsion d'une nature généreuse ou téméraire, mais d'une décision raisonnée et froide, il n'épargna rien pour être envoyé non seulement au front, mais dans les tranchées de première ligne. Sa pensée révéla un sens

élevé du devoir qui confine à la recherche du martyre. A une personne qui lui parlait d'affaires de famille il répond : « Eh que m'importent mes petites affaires personnelles dans ce moment où se décide le sort de l'Italie ». A un de ses amis il déclare : « il y a quarante ans que j'enseigne aux jeunes gens qu'il faut se battre avec courage et vous voudriez aujourd'hui me voir rester ici sans me battre. Voilà quarante ans que je crie que l'on doit aller libérer Trieste et vous voudriez qu'aujourd'hui je n'y allasse pas ».

« Que peut-il y avoir de plus beau que de mourir d'une belle mort au front », dit-il à un autre ami, dès avant que la guerre ne fût déclarée. Comment s'étonner que, par ce grand matin ensoleillé où un des régiments de Bologne partait pour la frontière, les cris de : Vive le professeur Vénézian ! jaillissaient au passage de l'officier de complément qui, joignant la parole à l'action, après avoir voulu la guerre, allait s'exposer au danger, n'exprimant d'autre regret, que celui de voir son fils trop jeune pour le suivre.

Arrivé depuis près de quinze ans à la limite d'âge du service militaire, Vénézian était resté lieutenant de réserve pour passer capitaine Il avait été rappelé à l'activité en mai 1915 à cinquante-quatre ans pour commander un train-hôpital. Mais ses démarches avaient réussi à le faire placer dans un bataillon territorial que l'on dirigeait près de Vérone. Le poste ne peut lui suffire. Si l'on me trouve trop peu préparé pour faire un capitaine dans les unités combattantes, écrit-il, je suis prêt à accepter d'être rétrogradé. Il obtient d être envoyé pour commander une compagnie de ligne en avant de Cervignano. Ce fut pour lui une heure de joie quand il apprit que son régiment partait le lendemain matin pour la zone avancée. Pour donner l'exemple, bien qu'ayant droit à un cheval, il fit la route à pied. Mais son désappointement ne put se contenir quand il vit son régiment cantonné en réserve auprès d'un quartier général. Promu commandant au mois d'octobre 1915, il fut appelé à l'État-major du corps d'armée pour y présider un tribunal

militaire. Mais ce n'était pas la fonction qu'il désirait. Là où était le danger, là seulement il se sentait à sa place. Il fut enfin envoyé en première ligne le 7 novembre. Quelle admirable page il écrit à sa femme au mois d'août 1915. « Je ne saurais exprimer combien ta lettre m'a pénétré surtout parce qu'elle m'a enlevé ce sentiment d'isolement moral qui a toujours été chez moi très vif... La mort de Zenassi est venue encore augmenter le nombre des tombes où je vois enterrées mes plus vives passions, mes plus intimes et profondes aspirations... Du moins consens pleinement et profondément avec moi, pénètre-toi qu'en voulant participer activement et effectivement à la guerre je ne crois pas dépasser mes forces, mais simplement remplir mon devoir auquel trop de ceux qui l'ont prêché toute leur vie semblent se soustraire d'une manière ou de l'autre... Je n'ai pas demandé à aller au front d'un cœur léger, je n'attends pas de quelque éventualité la récompense d'un éloge, je n'ai pas agi par esprit d'aventure. Si j'expose ainsi ta tranquillité, ton bonheur qui m'est cher au monde par dessus toute chose, c'est que je crois avoir le devoir d'exposer précieusement les choses les plus délicates. Mais il suffit; ne rends pas mes yeux humides. S'exposer si on me laisse le faire ne veut pas dire se sacrifier. » Ce sont là les paroles d'un père aimé des siens, rempli de l'affection la plus tendre, d'un homme de science, calme, plein de finesse. « Pardonne-moi ce que je vais te dire et qui te causera une grande douleur, écrit-il encore, aucune joie n'égalerait pour moi celle de tomber au combat dans cette guerre sainte ».

Sa pensée ne devait être que trop tôt exaucée. Un officier raconte comment il le vit dans les tranchées du Carso. « C'est dans une aube grise de pluie que je me présentai au major Venezian dans une tranchée avancée peu d'heures avant un combat. Il pleuvait dru, la tranchée à quelques mètres de l'ennemi était un vrai torrent de boue, on enfonçait d'une hauteur de main au-dessus du genou. La marche était pénible et très dangereuse. Lui n'y prêtait pas attention; appuyé sur

un gros bâton il cheminait lentement. Par moment, il se soulevait et se penchait sur le parapet pour regarder avec un calme admirable les effets produits par nos grenades sur les tranchées ennemies. En vain des tireurs hongrois le prenaient pour cible. Il semblait invulnérable. Il abordait les soldats, s'informait de leur santé, les écoutait attentivement, les encourageait... Il les regardait satisfait de tant de résistance. Et s'adressant à eux : « braves garçons toujours forts et courageux aussi bien contre les Autrichiens que contre les éléments ». L'artillerie autrichienne pressentant l'attaque concentrait un feu assez vif sur les premières lignes... Toujours en mouvement le major Venezian audacieux plus que jamais se portait continuellement d'un point à un autre des tranchées, sans ostentation, comme aurait pu faire un explorateur de vingt ans... Pour s'assurer de tout, il défiait la mort avec une indifférence qui enthousiasmait. Pendant qu'il exhortait les jeunes gens à courir pour passer une zone dangereuse, lui marchait comme le lui permettait son âge, tranquille et sûr, bravant superbement le destin. »

Le 10 novembre, il prenait part à des combats difficiles, communiquant aux soldats son ardeur. Le 14 il conquérait avec son bataillon une forte tranchée. Le surlendemain, dans une troisième action il était blessé. Déjà atteint à l'épaule cinq jours avant par une autre balle, il tenait le fait caché à son colonel de peur d'être éloigné de la tranchée. Il se contentait de télégraphier aux siens : « J'ai versé mon premier sang pour la patrie ».

Le 20 novembre, il partit pour donner l'assaut. Dès qu'il vit sortir de la tranchée les soldats d'un bataillon voisin, il franchit le parapet en avant des siens en criant : Savoia. Il était comme à l'ordinaire droit et calme comme s'il eût été à la promenade, prêt à dire, comme il le faisait, quand on lui disait qu'il s'exposait trop : « Croyez-vous que les projectiles viennent me chercher ? » Peu après une balle lui traversait la tête au-dessus de l'œil droit et il tombait raide mort sur la terre reconquise. Ses compagnons ramenèrent son corps au petit cime-

tière de San Pietro de l'Isonzo, sur la route de cette Trieste pour laquelle il avait vécu et était mort.

Cette fin fit mieux comprendre tous les trésors de force intérieure que renfermait cet homme qui, presque au seuil de la vieillesse, bravait les intempéries et les dangers. On vit ce que la mort de ce chef de bataillon avait d'exceptionnel. Une médaille d'or accordée par le roi sur la proposition du duc d'Aoste vint consacrer la bravoure de ses derniers jours. Dans tous les journaux du royaume, des amis, des collègues voulurent rappeler quelque trait à son sujet. La plupart des Universités voulurent tenir une séance commémorative pour célébrer l'homme et le savant. La Chambre des Députés, le conseil municipal de Rome lui rendirent un hommage exceptionnel. A Bologne, non seulement des discours furent prononcés au conseil communal, à la cour d'appel, à l'Académie des sciences, mais dans une même pensée les associations politiques les plus diverses depuis les libéraux jusqu'aux républicains et aux révolutionnaires, des sociétés savantes, professionnelles ou militaires vinrent processionnellement déposer en silence une couronne près de la chaire dans l'antique Université. Que dire devant une telle vie? Les simples faits parlent plus que les phrases sonores. C'est par des hommes semblables que l'Italie est devenue prête à prendre de sa seule volonté sa part dans la guerre mondiale et à achever son Risorgimento.

R. Demogue.

Renato Fucini

« En Italie on dira : il est mort un artiste ; en Toscane : il est mort un ami. »

C'est par cette phrase que commençait un article de journal annonçant la mort de cet écrivain[1].

En effet, avant que d'être artiste Renato Fucini était une âme foncièrement bonne et sincèrement démocratique.

Ce sont les qualités qui percent à travers tous ses écrits, jointes à un véritable tempérament d'artiste, qui ont fait de lui un des conteurs les plus caractéristiques et les plus originaux du « bel paese ».

Et pourtant, tout en étant si connu en Italie, aussi sous le pseudonyme de *Neri Tanfucio*, il est presque ignoré à l'étranger[2].

C'est qu'il n'a pas été un littérateur de profession : la soif de la renommée et le désir de l'immortalité n'ont jamais tourmenté son esprit. La notoriété est venue spontanément au devant de lui et ne l'a plus lâché.

Cet écrivain, que la mort vient d'atteindre à Empoli[3] dans sa 77e année, était né le 8 avril 1843 à Monterotondo Marittimo (près de Grosseto), petit village de la Maremme toscane, dont son père était le médecin attitré. Comme il nous l'apprendra lui-même plus tard dans un sonnet, c'est à Dianella, près de Vinci (prov. de Florence) dans la maison de son grand-père, où

1. Survenue le 25 février de cette année. Voyez *Il nuovo giornale*, 26 febbraio 1921.

2. C'est à M. Henri Hauvette que revient l'honneur d'avoir fait mention de Fucini comme narrateur et d'avoir si bien caractérisé son art en quelques traits. Voyez : *Littérature italienne*, par H. Hauvette Paris, librairie Colin, 1906.

3. Petite ville de Toscane, où il menait une vie simple et patriarcale, entouré de la tendresse de ses enfants et de ses petits-enfants.

il passa son enfance, qu'il commença à lire dans le grand livre de la nature[1].

..... io principiai da bimbettino
A studia' n su' cipressi di Dianella
Come faceva' r nidio un cardellino.

(..... j'ai commencé tout bambin
A étudier sous les cyprès de Dianella
Comment fait son nid le chardonneret.)

Après avoir étudié l'arpentage et l'architecture à l'Université de Pise, licencié en 1863, il avait accepté une place d'architecte et d'ingénieur rural à Florence.

Le jeune homme avait alors l'habitude de passer ses soirées au *Caffè Ristori*, où se réunissaient quelques universitaires de ses amis.

Un de ces habitués, qui s'était trouvé à Pise lors de la crue de l'Arno, de retour à Florence, assis à la même table que Fucini, raconte certains faits dont il a été témoin.

Le soir suivant, Fucini reparaît au café Ristori avec un sonnet en dialecte pisan, reproduisant un des épisodes qu'il avait entendu raconter par son ami.

Le sonnet plaît beaucoup et le lendemain au soir il en a composé deux autres qui plaisent encore davantage.

Fucini prend alors l'essor et ne s'arrête plus.

1. Malgré cela n'oublions pas ce que remarquera aussi M. Renato Simoni en caractérisant l'art de Fucini dans son excellent article du *Corriere della Sera* (26 février 1921) : « Il Fucini non cantò nè la luna, nè le stelle, nè la bimba al balcone. La sua arte parte dal dialogo. Renato Fucini vide prima gli uomini che il paesaggio; perchè quelli erano comici e il paesaggio non lo è. Ed egli amava gli scherzi e le ribotte. Più tardi, intorno alle figure umane, vide e descrisse come pochi, come nessuno forse, il paesaggio maremmano, la macchia e il padule; e di questo paesaggio ebbe il sentimento aspro e dolce. »

Traduction : « Fucini n'a chanté ni la lune, ni les étoiles, ni la fillette au balcon. Son art procède du dialogue. R. Fucini a vu les hommes avant le paysage, car ceux-là étaient comiques, tandis que le paysage ne l'est pas. Et il aimait les jeux d'esprit et la gaudriole. Plus tard, autour des figures humaines, il observa et décrivit, comme nul autre peut-être, le paysage de la Maremme, le maquis et le marais; et il a bien senti tout ce que d'âpre et de doux se dégage de ce paysage...

Voilà comment ce jeune ingénieur fit son entrée dans le domaine des lettres : en amateur, et sous le pseudonyme de *Neri Tanfucio*.

Ses sonnets en dialecte pisan eurent un grand succès.

Doué de cette belle humeur moqueuse des Toscans, d'une verve et d'un esprit inépuisables, l'auteur avait su enfermer un tableautin dans chacun de ses menus poèmes. Évoquant les souvenirs de son séjour d'étudiant à Pise, c'est la vie du menu peuple qu'il met sous les yeux du lecteur, ses vertus et ses vices, son esprit borné, sa révolte contre la misère... Le tout sous forme de dialogue, laissant parler le peuple lui-même avec une fidélité rare et une verve intarissable, ce qui rend la lecture de ces sonnets extrêmement amusante.

Au milieu des louanges dont on comblait l'auteur, le reproche le plus vif qu'on lui adressait alors, c'était d'avoir été un peu leste dans ses représentations, comme le menu peuple de Pise, dont il voulait justement reproduire l'attitude.

Alexandre Manzoni l'acquitta de ce reproche, lui exprimant toute son admiration.

En effet les sonnets en dialecte pisan font considérer Renato Fucini comme le continuateur le plus spontané de la poésie populaire toscane, le représentant de la poésie badine le plus original.

Mais la vie sédentaire que le jeune ingénieur menait à Florence, ne s'harmonisait guère avec sa nature éprise de grand air.

En 1877 il est sur le point de se retirer à la campagne, à Dianella (il était déjà marié et père de deux fillettes) lorsqu'il rencontre un ami, qui lui signale une place de professeur d'italien vacante à l'école technique de Pistoia.

Il sourit de prime abord, tant la proposition lui paraît étrange, puis il est effectivement nommé et garde ce poste pendant quatre ans.

En 1880 il est nommé inspecteur des écoles de l'arrondissement de cette même ville, ensuite à S. Miniato et à Empoli.

A la bonne heure! Voilà enfin une charge en accord avec

son tempérament et qui lui laissait la jouissance quotidienne de ses riants coteaux toscans.

Et ses tournées d'inspection alternent avec d'heureux vagabondages, avec des promenades et des parties de chasse délicieuses.

Ses nouvelles fonctions lui permettent de mener une vie de *dolce far poco*, comme il l'a avoué lui-même, avec beaucoup d'esprit.

Si nous voulions le suivre, nous le verrions entrer dans une école de village, où le maître, un prêtre, emploie encore des moyens très primitifs pour corriger ses élèves, trois baguettes de diverses dimensions.

Sa tournée finie, le voilà libre de se promener à travers champs : il va rendre visite au maire du village, qui lui offrira un festin de Balthasar ; il ira ensuite faire la causette avec les paysans, qui lui réservent l'accueil le plus cordial, ou s'assiéra à l'auberge à la table même où se trouve un groupe de pauvres montagnards qui reviennent de la Maremme[1].

C'est là son véritable champ d'observation. De son œil perçant et indulgent il saura cueillir, à travers les discours de ces villageois, un peu de leur esprit, un peu de leur cœur. Et rassemblant toutes ces observations, il les transformera en nouvelles, en ces inimitables « *bozzetti* » que renferment ses deux recueils en prose.

Fucini s'est affirmé d'emblée comme prosateur, comme d'emblée, il s'était révélé poète.

Après avoir tenté plusieurs croquis, dont aucun ne le satisfait et qu'il jette au feu, il ébauche un soir, en revenant de chasser dans de tristes régions marécageuses, un conte devenu fameux : « *Il matto delle giuncaie*[2] ».

L'essai, cette fois, satisfait son auteur qui, au lieu de le livrer

1. Voyez : Arnaldo Zanella, *Renato Fucini. Studio biografico-critico.* Firenze, Bemporad, 1907.

2. *Le fou des joncs.* La première du volume *Le vegli di Neri.*

aux flammes, va le porter à la revue — florentine à l'époque : — *La Nuova Antologia.*

Avant de publier ses deux volumes de nouvelles, Renato Fucini avait fait paraître, en 1878, *Napoli ad occhio nudo*, renfermant ses notes de voyage sous forme de lettres à un ami. Cet ouvrage auquel l'auteur a confié ses impressions d'observateur sincère, vient d'être réimprimé.

Ce petit volume fait déjà parfois présager l'écrivain original et le styliste parfait que révèleront plus tard ses deux recueils de nouvelles.

Voilà que son talent prend libre essor et s'épanouit complètement dans ses *Veglie di Neri*, qui lui assignent une place toute particulière parmi les conteurs de notre époque.

Le secret de l'art de Renato Fucini, c'est l'observation directe de la nature, qu'il sait reproduire avec une transparence et une fidélité rare.

Fucini est un vériste, mais un vériste indépendant, n'étant affilié à aucune école et suivant, sans imiter personne, le procédé que Flaubert recommandait à son grand élève Maupassant[1].

Sa production littéraire n'est, certes, pas abondante; écrivain peu fécond, il n'a publié que quelques volumes, *pochi ma eccellenti* comme dit un de ses admirateurs[2], et dans ces volumes il s'est révélé un artiste tout à fait original, puisant à la source la plus pure et la plus foncièrement caractéristique la belle langue de Dante.

En le comparant aux autres conteurs modernes, on peut bien dire qu'il fait bande à part. Tandis que presque tous les écrivains ont pris l'amour comme sujet invariable de leurs récits, Renato Fucini ne concède qu'une très petite place à ce sujet éternel[3].

1. C'est-à-dire d'observer la nature, jusqu'à ce qu'il s'en dégageât une vision tout à fait fidèle et originale en même temps.

2. Dino Provenzal. *Profili : Renato Fucini*, dans la revue *L'Italia che scrive* (n° 2, Maggio, 1918).

3. Le sentiment de l'amour ne forme le sujet que de deux nouvelles de ses deux recueils.

L'esprit un peu borné des habitants des villages, leurs cancans, leurs superstitions, leurs petits plaisirs, la tendance qu'ils ont à grossir les menus faits et le ridicule qui souvent s'en dégage, la souffrance, la misère qui plane généralement sur ces existences humaines, voilà ce que Fucini a su rendre de main de maître. Et ses récits palpitent de sa sympathie vive et vibrante pour les hommes et pour les choses qu'il a observés.

Aucun artifice, nulle préoccupation de plaire au public. L'auteur disparaît, tant il s'identifie avec ses humbles personnages.

A travers son second recueil de nouvelles *All' aria aperta*[1], ce sont toujours les perles d'un même collier que nous admirons; c'est toujours la représentation « joyeuse, comique ou satirique de la vie cancanière et mesquine des petits villages ».

Le procédé de son art demeure inchangé et ses nouvelles sont, pour ainsi dire, la continuation et le développement de ses sonnets en patois pisan. De ces deux volumes se dégage un fin parfum de terroir. C'est là que l'on peut cueillir fidèlement d'après nature, cet esprit caractéristique, tout particulièrement italien et tout particulièrement toscan.

Renato Fucini a tiré ses trésors d'observation d'un petit coin de terre privilégié par les beautés de la nature et du langage. Il a bâti ses récits sur les menus faits qui grossissent et acquièrent toute l'importance que leur prêtent les habitants de ces pittoresques villages toscans, assis sur la pente de doux coteaux, où ils se dessinent avec tant de grâce et de charme dans l'azur transparent du ciel d'Italie.

Rien n'a échappé à son œil en éveil, à son esprit pétillant, à sa bonhomie souriante ! Soit qu'il fasse la description de cette terre désolée de la Maremme, qui attire chaque année de misérables familles en quête de travail, ou qu'il évoque dans son jeune âge, la figure honnête et sévère de son père sous les traits caractéristiques du médecin de campagne, ou qu'il charge un peu les traits du comique en nous racontant quelques traits

1. Publié en 1897. Bemporad, éditeur, Florence.

plaisants de ces esprits bornés, quelle richesse de gammes et de couleurs! Comme il sait faire d'un rien une charmante nouvelle! Voyez le délicieux récit de son second recueil, celui qui a comme titre : *Il Monumento*. De quelle main de maître il allie son esprit moqueur, toujours en quête de comique, à sa bienveillante bonhomie dans le dialogue de ce maire de village et de ses conseillers municipaux, tout animés du feu sacré du patriotisme, qui veulent élever un beau monument dans leur village pour .... faire concurrence au village d'en face! Ils se consultent, se réunissent, délibèrent, promettent monts et merveilles, ouvrent une souscription, se mettent à la tête de la noble initiative... laquelle, faute d'argent et après maintes séances orageuses, aboutit à un prosaïque banquet, dont les frais seront couverts par leurs cotisations!

Mais notre auteur ne traite pas toujours une matière aussi réjouissante. La misère qui plane sur la plupart de ces pauvres existences humaines, le sort pitoyable qui leur est réservé, voilà aussi et surtout le sujet qu'il affectionne.

Et l'originalité de Fucini est toujours frappante et ressort davantage lorsqu'on compare ses récits à ceux d'autres auteurs qui nous ont peint les mêmes gens ou les mêmes contrées.

Voyez les autres écrivains toscans modernes et comparez leur art au sien. La supériorité de Fucini se dégage de prime abord de sa prose limpide et claire, par le manque absolu de recherches d'effet pour plaire au lecteur, par sa spontanéité, et par son style de la plus belle transparence.

Et pour que n'importe quel lecteur puisse se rendre compte lui-même de l'originalité tout à fait marquante de cet écrivain, nous aimons à ouvrir une parenthèse et à rendre ici, entièrement traduit, le charmant croquis *Il Battello*[1], qui fait partie de son second recueil *All'aria aperta*.

1. C'est-à-dire : *Le colporteur*.

LE COLPORTEUR

(*Le Battello*[1].)

Après une nuit d'enfer, il neige, il neige toujours. Les cimes des hêtres dépouillées et desséchées, agitées par la fureur du vent s'entre-choquent avec un grand bruit sec ainsi que des squelettes combattant dans la nuit sombre. Le jour va paraître. Il est annoncé par une blancheur vague qui s'étend dans le ciel, là-bas, tout là-bas, vers l'Orient, au bout de l'horizon. Mais quelle triste journée se prépare pour les taciturnes habitants de la montagne!

L'escalier de la misérable hôtellerie résonne sous les coups d'une chaussure lourde et ferrée.

— Dites donc, le colporteur, vous n'allez pas vouloir sortir aujourd'hui? C'est de la folie! crie l'hôtesse du fond de son lit.

— Et pourquoi pas? Est-ce qu'on ne mange pas aujourd'hui, Mame Marianne ? A la grâce de Dieu!

— Sempre avanti, Savoia!

Et prononçant ces mots d'un ton mi-désolé, mi-burlesque, le Battello, pliant sous son gros fardeau, frappe la porte derrière lui et... le voilà engagé dans la nuit sombre. Il s'enfonce dans le tourbillon de neige, qui l'aveugle, et dans le vent, qui lui fouille la chair à travers les loques de son veston, toujours encore humides après les pluies des jours passés.

— Hé! les bonnes ménagères, crie le pauvre martyr en s'approchant des premières masures enfumées.

Personne ne répond. Tout le monde dort encore.

En avant, toujours en avant!

Au petit jour la tourmente augmente et le froid devient plus perçant.

Le colporteur paraît ne pas s'en apercevoir.

Il a chaud lui : il transpire, la sueur coule goutte à goutte de son front.

Il avance, il avance toujours.

La montée est d'une âpreté diabolique ; il est dangereux de s'y aventurer au milieu de la neige toujours plus haute et insidieuse, par ces lieux escarpés, sur ces sentes tracées par les chèvres, le long des ravins profonds. Voici une autre maisonnette!

— Le colporteur, Mesdames, faites votre choix!

— Avez-vous des harengs, Battello? demande une femme à travers la croisée.

— Oui, tous frais de la mer.

— Et des écheveaux de fil?

— J'en ai aussi. C'est la spécialité de la maison; articles de Paris. Un quart d'heure après, la première affaire est conclue. Le colporteur reprend

1. Cette métaphore imagée s'applique à des colporteurs de quelques coins de l'Apennin, qui viennent de la plaine et courent tout l'hiver la montagne, le dos chargé de mercerie, vaisselle, saucissons, etc. [*Note de l'Auteur.*]

son chemin, tâtant dans les poches de son veston les trois sous et les deux œufs qu'il a gagnés. Des œufs aussi. Oui, quand ses clients n'ont pas de quoi le payer en espèces, il consent à échanger sa marchandise contre des poulets, du fromage, des agneaux, des châtaignes, et Dieu sait quoi.

Mais les œufs sont dangereux. La semaine dernière une dégringolade dans un ravin, le coucha net sur une omelette d'une douzaine d'œufs. Et adieu le gain de toute la journée !

Le jour enfin paraît. Une lueur blanche se répand comme par une nuit de clair de lune. La neige a presque cessé, mais le vent fait rage plus que jamais et le froid devient toujours plus intense.

La sueur ruisselle de son front, se solidifiant en glaçons à l'extrémité de sa barbe.

— En avant, en avant tout de même !

La neige du sol, où il enfonce jusqu'au genou, commence à durcir.

Bientôt, si le froid augmente encore, elle pourra soutenir le poids de son corps et celui de sa charge.

— C'est alors qu'on marchera comme des princes, pense le colporteur, tout content. Que Dieu nous protège. Sempre avanti, Savoia ! C'est son cri de guerre favori. Mais ses invocations se perdirent inexaucées parmi les grondements de la rafale, toujours plus menaçante et plus dense, après un court répit.

Il chemina tout le long du jour, faisant retentir devant chaque maison son cri : « Le colporteur, Mesdames, le colporteur », ce cri qui ressemblait peu à peu à une lamentation.

Il tomba plusieurs fois, renversant la marchandise de son ballot ; il se reposa exténué contre les châtaigniers aux troncs fendus, dîna d'une queue de hareng et se désaltéra d'une poignée de neige. « Les bonnes ménagères faites votre choix... »

A la nuit close, la patronne de l'hôtellerie et un groupe des connaissances de Battello, assis au coin du feu, inquiets, parlaient du colporteur et de sa famille lointaine.

— Le voilà ! s'écrie tout à coup la patronne.

— C'est lui, c'est bien lui !

— Ah, cette fois, oui, j'entends sa voix ! crient les hommes.

C'était en effet le Battello qui, ayant repris la grande route et voyant désormais son retour assuré, s'avançait gaiement en chantant une strophe de la Jérusalem délivrée[1].

Des acclamations accueillirent son entrée dans la cuisine chaude et enfumée.

Se débarrassant tout d'abord de son fardeau, et tournant gaiement autour de la flamme, il annonça à la compagnie que la journée avait été bonne et déclara que ce soir-là, il allait faire bombance.

1. Comme l'auteur nous le dit dans un de ses autres ouvrages « Napoli ad occhio nudo », les hommes du peuple en Toscane ont l'habitude de chanter, le long du chemin, des vers de l'illustre poète italien le Tasse.

L'hôtesse comprit et se mit tout de suite à la besogne.

La bombance, c'était pour lui une bouillie jaune avec du roux de poireau et un hareng au gril.

Voilà comment Renato Fucini nous peint le menu peuple de sa Toscane!

La vie misérable de ce colporteur qui traîne à travers la neige son pauvre baluchon, n'est pas exempte de bonne humeur.

Voyez le contraste de la peinture du même sujet dans la nouvelle bien connue de Guy de Maupassant: *Le Colporteur*. Au lieu de la gaieté du Battello, c'est toute une vie de tristesse et de débauche que l'auteur français se plaît à laisser entrevoir à travers son récit.

Citons encore la charmante nouvelle : *Le Commissionnaire*, qui fait partie des *Contes juifs* de J.-H. Péretz[1]. Là aussi c'est une toute autre vision de l'existence misérable du colporteur.

Le célèbre conteur juif nous met sous les yeux un commissionnaire cheminant le long de ces immenses contrées russes, qu'il a déjà parcourues des milliers de fois en accomplissant sa rude besogne.

La fatigue extrême le saisit sur ce terrain dangereux, recouvert de neige et de glace... Il meurt de froid sans s'en apercevoir, tandis que son esprit caressait les rêves et les projets les plus tendres pour sa famille lointaine.

***

Ces deux recueils *Le veglie di Neri*[2] et *All'aria aperta*[3] marquent l'apogée d'un talent, la plus parfaite expression d'un tempérament d'artiste. Fucini a bien écrit encore d'autres croquis, qui atteignent parfois la beauté et l'originalité des nou-

1. Traduits en français, édition du *Mercure de France*.
2. Publiées en 1889, Hœpli, éditeur, Milan.
3. Publié en 1897, Bemporad, éditeur, Florence.

velles précédentes mais qui n'ajoutent rien à sa gloire. Il a écrit quelques livres en prose limpide et pure pour les écoles primaires, et, quelques années avant sa mort, un article exposant ses souvenirs sur la garde nationale[1].

Retiré tour à tour dans sa villa de Dianella et à Empoli, entouré de l'affection de ses filles et de ses petits-enfants, savourant ces joies comme nul autre écrivain, il n'a, au déclin de sa vie, gardé de contact littéraire qu'avec ses intimes[2].

Fini, alors, le temps où, inspecteur des écoles, il faisait alterner sa besogne avec la chasse et l'alpinisme et, son fusil en bandoulière, s'en allait d'un pas allègre, parcourant son cher Apennin de Pistoia. Ses cheveux blonds de jadis ont grisonné et sa barbe a blanchi. Mais ses yeux clairs ont toujours la même vivacité et son regard est toujours aussi pénétrant.

Malgré sa conception de la vie, plutôt pessimiste, telle qu'il nous la peint dans ses nouvelles, Renato Fucini a eu une existence heureuse, entouré de l'affection de sa famille et de ses intimes. Il a marié ses filles, il est six fois grand-père. Sa bonhomie pétillante d'esprit n'a pas tari en avançant en âge. Ses amis mentionnent toujours maints traits d'esprit jusqu'au dernier jour de sa vie, où les souffrances ne lui laissaient pourtant pas de trêve.

Renato Fucini est mort le 25 février 1921, d'un cancer à la gorge qui le tourmentait depuis longtemps.

Son testament nous apprend qu'il avait le vif désir de publier ses mémoires et qu'il songeait à ce travail depuis quelques années. Il n'a pu réaliser qu'en partie ce projet, nous ayant laissé un précieux manuscrit qui vient de paraître, quelques mois après sa mort, sous le titre de *Acqua passata. Storielle e aneddoti della mia vita*[3].

Une lettre de Fucini (faisant partie de son testament) expri-

1. Cet article a paru dans la revue *La Lettura*, janvier 1919.

2. Les soucis de la grande guerre n'ont pas non plus, d'ailleurs, épargné notre brillant conteur.

3. Edizione postuma, a cura e con prefazione di Guido Biagi; Soc. an. editrice « La Voce » Firenze.

mait le désir que ce manuscrit fût remis à son grand ami, l'homme de lettres Guido Biagi, qui devait l'examiner avant de le livrer au public. M. G. Biagi a bien voulu s'en charger et dans sa belle et affectueuse préface il nous apprend aussi que c'est lui-même qui avait suggéré l'idée de ce livre à son excellent ami.

Quelques souvenirs d'enfance, ses rapports de connaissance ou d'amitié avec des personnes illustres, des descriptions de la campagne toscane, ses rencontres avec les bons villageois, les nombreuses parties de chasse auxquelles il a si souvent pris part en compagnie de quelques amis, voilà ce que renferme cet ouvrage posthume sur lequel plane un léger voile de mélancolie.

On croit revivre avec notre auteur en lisant ces bribes de souvenirs où l'on peut admirer encore une fois les qualités les plus notables de son talent et de son caractère. Plusieurs pages de ce livre font revenir à la mémoire maintes trouvailles de ses deux recueils de nouvelles.

Tel qu'il se montre à travers la production littéraire un peu mince qu'il nous a laissée, R. Fucini demeure un des écrivains italiens modernes les plus marquants et les plus originaux, par la transparence et la pureté de son style, par la facilité et la spontanéité de son talent.

Il a surtout écrit pour s'amuser et pour amuser les autres. C'est lui même qui nous informe que sa nouvelle si caractéristique : *La scampagnata* [1] a été écrite : « a suon di musica e di baci, in sei o sette battute, tutta d'un fiato. Appena avevo finito alcune facciate, chiamavo le mie bambine, che erano di là a suonare il piano, e gliele leggevo. Esse non rifinivano dal ridere e mi buttavano le braccia al collo; e a me cresceva il buon umore, che, grazie a Dio, non mi è mai mancato, e la voglia di continuare [2] ».

1. *Une partie de campagne*. Une des nouvelles les plus amusantes et pétillantes d'esprit de son premier recueil.
2. Voyez l'article de M. Renato Simoni : *Corriere della sera*, 26 febbraio 1921.

Traduction : « au son de la musique et des baisers, en six ou sept temps, d'un seul trait. Dès que j'avais terminé quelques pages, j'appelais mes fillettes qui étaient dans l'autre pièce, en train de jouer du piano, et je les leur lisais. Elles ne cessaient de rire, me jetaient les bras autour du cou... cela augmentait ma bonne humeur qui, Dieu merci, ne m'a jamais manqué, et l'envie de continuer mon récit. »

Combien de grands hommes envieraient à Fucini sa verve et la facilité de son talent !

Voilà un écrivain où nous trouvons alliées deux qualités qui se rencontrent si rarement ensemble : *l'art et la bonté*. Plusieurs de ses récits laissent parfois percer les larmes à côté de la gaieté la plus franche !

« Lorsque nous relirons, dit à bien juste titre M. Renato Simoni (dans son article dont je viens de faire mention), *Le veglie di Neri*, quand nous relirons *All' aria aperta*, nous nous apercevrons encore une fois que ce cher Renato Fucini nous a laissé quelques chefs-d'œuvre. Tels sont : *La fatta, La fonte di Pietrarsa, La visita del prefetto, Vanno in Maremma, La giacchetta rivoltata, Dolci ricordi*. » Des chefs-d'œuvre ayant la chaleur même de la vie, observée avec amour et d'un air un peu moqueur.

Ses pages en prose sont dignes d'être citées dans les anthologies comme des morceaux classiques ; « *modeste et parfait* », Renato Fucini doit être classé parmi les meilleurs écrivains italiens de la période littéraire du grand Carducci.

Lucie GUGENHEIM.

Questions Universitaires

Programme des concours d'Agrégation d'Italien et de Certificat d'aptitude en 1922.

Agrégation.

I. — Histoire de la Littérature et de la Civilisation.

1re Question. — Le Paradis de Dante.

2e Question. — Les théories politiques de l'Etat et du pouvoir et leurs applications (1464-1530).

3e Question. — Le problème de la langue italienne du XVIIe siècle à 1815.

4e Question. — Antonio Fogazzaro.

II. — Textes d'explications orales.

Horace. — *Carmina*, I, 2; II, 6; IV, 2.

Dante. — *Paradis*, chants VIII, IX, XVII.

Lorenzo dei Medici. — *Selva II*; *Trionfi*; *Laudi* (dans le volume *Il Poliziano, il Magnifico, ecc...*, ed. Bontempelli, Florence, Sansoni, p. 209-223, 290-292, 296-304.

G. Savonarola. — Extraits contenus au t. II du Manuale D'Ancona e Bacci, p. 189-194.

N. Machiavelli. — *Il Principe*, ch. I à XVII inclus, ch. XXIV et XXVI.

Prose filologiche, ed. F. Fòffano (Florence, Sansoni), p. 82-102.

A. Cesari. — *Le Grazie*, 2e partie.

G. Carducci. — *Inno a Satana*; *Ripresa* (Giambi ed Epodi); *Alle fonti del Clitunno* (Odi Barbare); *La Chiesa di Polenta* (Rime e ritmi).

A. Fogazzaro. — *Il Santo.*

Certificat d'Aptitude

Dante. — *Paradis*, ch. IX et XVII.

Machiavelli. — *Principe*, chap. VI-IX et XXVI.

Prose filologiche, éd. F. Fòffano, p. 82-102.

Carducci. — *Inno a Satana, Ripresa, Alle fonti del Clitunno, La chiesa di Polenta*.

A. Fogazzaro. — *Piccolo mondo antico*, I. 1; II, 8 et 12; III en entier.

Bibliographie

Ida Del Valle de Paz, *La leggenda di S. Nicola nella tradizione poetica medioevale in Francia*, Firenze, Stabilimento Pisa e Lamprenti, 1921, pp. VIII-240.

Segnaliamo subito il documento inedito, già noto al Weydig, che se ne valse, anni addietro, per alcune pagine (97-108) della sua tesi *Beiträge zur Geschichte des Mirakelspiels in Frankreich. Das Nicolaus mirakel*, ma che viene qui, in quest'altra tesi, discussa a Firenze dal Rajna, per la prima volta messo in luce. E il testo, in 890 versi, con qualche lacuna, dovuta a deterioramento del manoscritto, del « Miracle de Saint-Nicolas » (cod. Ashburnam, laur. 115 fol. 2° V°. 14 V°) assegnato, erroneamente, in copertina, al s. XIV, riportato dalla editrice al s. XV e, nella rubrica, designato, per isbaglio forse del copista, quale « moralité ». Esso servì da libretto scenico ad una compagnia — a certi « compaignons de bone vie » — che apparteneva evidentemente all'ambiente scolastico, che riconosceva, con probabilità, a suo protettore San Nicola, che aveva in repertorio altri testi consimili, frammisti alle solite *farces*, *moralités*, ai *sermons joyeux*, *ecc.* Il titolo di questo *Jeu* laurenziano così suona : « S'ensuit une moralité monseur sant nicholas a XII personages ». In realtà la rubrica, che segue alcune scene infernali, ne enumera quindici : le *mesagier* (Troptemenu), *le borgois* (Simon), *la fame Simone*, *l'anfant Dieudonet*, *Talebot*, *Clacides* (Elucides), *Facetout*, *le soudan*, *Sant-Nicolas*, *Deu*, *Raphael*, *Uriel*, *Belzebuc*, *Satanas*, *Lucifer*. Nella redazione originaria mancava, dunque, la « diablerie », che nel ms. fu aggiunta in fondo, dopo il commiato del Mesagier, ma che nella rappresentazione andava inserita nel corpo del *Jeu*. Nel prologo, il Mesagier riassume il soggetto del dramma : la leggenda di Dieudoné (Adeodato) quale ci appare da una versione della *Leggenda aurea*. Serpeggia per tutta l'azione una vena di comico ; molte scene sono intonate a schietto realismo. La morale che ne risulta, la consueta popolare d'ogni tempo e d'ogni poese : i buoni debbono essere ricompensati, i cattivi puniti. Il fanciullo Dieudoné, che nella cappella di S.-Nicola innalza un inno di lode al suo Patrono, alludendo, cosa per noi importante, alle principali leggende di San Nicola, agiografiche e popolari, sorpreso da tre malfattori vagabondi, che invocano Maometto, è denudato, sferzato a sangue, ma egli non cede, nè si lascia costringere ad abiurare, dinnanzi al Sultano, la religione cristiana, ed è quindi (la scena si è trasportata in Paradiso) salvato dal Santo, a cui a rappresentazione finita, si canta una di quelle « chansons de monsenheur Saint-Nicolas », che dovevano essere molto popolari e diffuse, dato che se ne lascia la scelta agli attori. « Insignificante e meschino, conclude

la dotta studiosa, questo *Jeu* ci offre il tipo convenzionale del *miracolo*, quale dopo la meravigliosa creazione di Jean Bodel, coll'andare del tempo, s'era venuto fissando ».

Nei capitoli precedenti a questo su cui, per la sua novità erudita, ci siamo indugiati di preferenza, la Del Valle de Paz studia, con accurata indagine *La leggenda dei testi agiografici*, *La leggenda apocrifa*, con risultanze originali, *Le « vite » in versi*, finalmente *I miracoli in forma drammatica* esaminati nei drammi « scolastici o semiliturgiei » nell'opera di Jean Bodel, e nella produzione in « lingua volgare ». Ella tratta cioè, per intero, la storia dei « Jeux de Saint-Nicolas » nelle origini e per tutto il loro svolgimento; dal sorgere della leggenda del santo, onorato di culto nel Santuario italiano di Bari, e poi in quello francese di Saint-Nicolas-du-Port, centri d'irradiazione di questo culto; dalla vita poetica che essa ha nella poesia narrativa, fino a quella che, per l'arte squisita del Bodel, assume nei « miracoli » drammatizzati. Qualche difetto di metodo, qualche esuberanza nei riassunti di cose note, non sminuiscono il pregio di questo diligente e pregevole contributo, qua e là recante risultati nuovi.

FR. PICCO.

Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata, commentata per l'uso scolastico* da Achille Pellizzari. Napoli, Perrella, 1917, pp. 316.

Id., *La Gerusalemme Liberata e le Opere minori in prosa e in versi*, a cura di Guido Vitaletti, Torino, Viano, 1920, pp. XXVIII-332.

Queste due edizioni della *Liberata*, allestite entrambe durante la guerra, ed entrambe d'intento divulgativo, hanno in comune il carattere di scelta dei passi che presentano maggior valore artistico e che possono, senza dánno, esser dati in lettura scolastica e in lettura domestica, con nessi e riassunti di raccordo nelle parti ommesse; sono tutte e due arricchite di note e di notizie generali, nel proemio o in appendice, e abbellite da riproduzioni di quadri o di disegni illustrativi della vita e del poema tassesco.

Le notizie sono, nella ristampa napoletana, offerte nella Introduzione e si riferiscono alla *Vita* e alle *Opere* del Tasso, e sono desunte da scritti del Tasso medesimo in *Documenti e ricordi tassechi*, o di altri autori : di Cesare Cantù per chiarire certi bizzarri obblighi proprii dei vassalli, di A. Molinier per dar notizia del feudalesimo nel mezzogiorno della Francia, di A. Giry sulla cavalleria, di A. Pellizzari intorno alle prime Crociate, di Tommaso Grossi coi versi ov'è descritto il fervore di Pietro l'Eremita, di Giovanni Michaud, che mostra l'entusiasmo irrefrenabile dei Crociati in sul punto di partire per la Santa impresa. Le dotte note sono redatte in istile schematico, a frasi concise senza sfoggio di erudizione, puramente ed efficacemente dichiarative Le illustrazioni copiose e varie, oltre alle ben note tavole del Piazzetta, sono diciotto in tutto, qui recate perchè hanno « carattere documentario, e mirano ad accrescere il piacere della lettura, che ne riesce per la fantasia dei giovani chiarita ed avvivata ».

Nell'edizione torinese, rivolta non più soltanto alla gioventù studiosa, ma anche ad un pubblico più vario, tutte le *Opere* del Tasso sono, con buon criterio, poste a contributo; in tal modo il volume viene assumendo aspetto di vasta e compiuta antologia tassesca. Precedono ai testi, due lucide esposizioni l'una della *Vita*, l'altra delle *Opere*, distinta questa in tre capitoletti relativi al maggior poema, poi ai poemetti, drammi e liriche, indi agli scritti filosofici, letterari ed epistolari; e in corrispondenza di questa breve trattazione ricorre una buona notizia bibliografica, nonchè un giudizio intorno al poeta, che raccoglie in sintesi, a riassunto delle molte dispute intervenute in proposito, i pareri che ora sono comunemente accolti. Seguono in appendice brani storici, o rievocazioni poetiche in prosa e in versi, che danno un' idea della preparazione, dello svolgimento, dei risultati conseguiti dall' impresa dei Crociati; sono questi ricavati dalle fonti stesse, o analoghe, già citate per il volume del Pellizzari, e cioé dal Michaud, dai Grossi, dal Migne, dal Kugler, da Giovanni Genocchi, e per il singolare grido « Dienai' », [= Dio ne aiti, Dio ci aiuti] da alcuni versi della *Canzone d'oltremare* di Gabriele d'Annunzio.

Questo nome di modernissimo autore ci porge il destro per dire della particolare intonazione che assumono qui le note : esse non solo hanno più largo sviluppo, son vero e proprio commento dilucidativo di parole, di locuzioni, di costumanze storiche, di biografie di personaggi, ma talvolta si trasformano in illustrazioni estetiche con richiami, discretamente frequenti, per raffronto, ad altre opere antiche o recenti, e si avvalorano di citazioni di interi passi di autori. Tra questi, a parte i consueti classici greci latini e italiani, figurano scrittori minori, di solito men valutati dagli annotatori, da Marco Polo a Iacopo da Lentino, da Brunetto Latini a Fazio degli Uberti, dal Vida al Foscolo, al Leopardi, al Grossi, giù giù fino a Matilde Serao, che vide e descrisse i luoghi Santi, a Gabriele d'Annunzio che nella *Francesca da Rimini* ci fa assistere alla preparazione e al lancio dell' infernale « fuoco greco », approntato nella *Gerusalemme* (XII, 17) da Ismeno ; e, tra gli stranieri, al Camoens allo Chateaubriand, al Ginguené, al Michaud, ecc. Analogo procedimento tiene il commentatore, dotto e artista, — favorito da un nitido e fittissimo carattere tipografico che gli consente di accumulare in poco spazio, sì copiosa, anzi doviziosa materia, — nel dichiarare le ottave del *Rinaldo*, riportando versi del Carducci, del *Monte Oliveto* con lettere del Tasso stesso ; e così via via, richiamando il don Ferrante manzoniano e il *Paolo Uccello* del Pascoli nel *Mondo Creato*, e ancora il Manzoni degli *Inni sacri* nelle « Lagrime di Maria Vergine » ; rammentando l'esecuzione, con brani musicali intercalati di maestri italiani del sec. XVII, dell' *Aminta*, avvenuta anni sono nel teatro romano di Fiesole ; parafrasando la *Gerusalemme Conquistata* con brani della *Liberata*, e *Rime varie*, e *Dialoghi*, e *Discorsi*, e *Lettere*, e *Pensieri* e *massime morali* con passi dovuti ai maggiori biografi e critici del Tasso, tra i moderni dal d'Ancona al Solerti.

Nelle illustrazioni esegetiche, particolarmente poi in quelle grafiche, il

Vitaletti dà prova di un gusto artistico assai delicato. Per queste ultime, son sue parole della *Introduzione*, ha messo « coraggiosamente in disparte le manierate incisioni del Castello e le sdolcinature del Piazzetta, che scambiarono la *Gerusalemme* per un poema pastorale o galante ». Egli dissente in ciò dal Pellizzari e si stacca dalle tavole a lui gradite del Piazzetta, accordandosi invece col giudizio di altri, ad esempio, con quello espresso testè su queste colonne da G. Rouchès per Bernardo Castello (p. 194) per il Piazzetta (p. 198) per il Busi (p 199) nella seconda parte del suo ottimo saggio (octobre 1920) su *L'interprétation du « Roland furieux » et de la « Jérusalem délivrée » dans les arts plastiques*. E il Vitaletti preferisce dar posto tra le sue illustrazioni alla *Battaglia di Ascalona*, alla *Presa di Gerusalemme* del Larivière, della Galleria di quadri storici di Versailles, che gli sembrano « veramente grandi pagine eroiche », ed è oculatissimo nella scelta di « tavole » e di fotografie illustranti i soggiorni del Tasso e i luoghi che furon teatro delle Crociate. Per la visita del Montaigne al Tasso riproduce il quadro del Granet del Museo di Montpellier, che dichiara col celebre passo degli *Essais*. Intorno a questa visita è ora da tener presente, per la critica che ne fa, attribuendo alle parole del Montaigne, da taluni ritenute fantastiche, un valore storico, anzi « di documento e cioè ammettendo la « visita realmente avvenuta » lo studio : *Il Montaigne a Sant'Anna* (*Giorn. stor. d. lettera. itala.*, LXXIII, 218-17) di Luigi Foscolo Benedetto.

FR. PICCO.

G. Faure. *Heures d'Italie*. Edition complète en un volume. Paris, Fasquelle, 1921; in-16 carré. VIII-342 pages. — *Paysages passionnés*, précédés d'une étude d'Alphonse Séché. Paris, Perrin, 1921; in-16 carré ; 219 pages.

Châteaubriand. *Voyages en Italie*, nouv. édition précédée d'une étude sur *les six voyages de Châteaubriand en Italie* par Gabriel Faure. Grenoble, J. Rey, 1921 ; in-12 carré de 149 pages.

M. Gabriel Faure, un amoureux de l'Italie et un fin lettré, a beaucoup écrit pour nous faire connaître les impressions qu'il a recueillies au cours de nombreux voyages à travers la péninsule; ses stations, ses méditations en face de certains paysages, au cœur de certaines villes où se sont déroulés des drames — drames de la politique, drames du cœur, drames de la pensée et de l'art — qui tiennent une place immense dans l'histoire de l'humanité. Ce sont des pages délicates, généralement brèves, écrites par un artiste que tourmente le souci continuel de la forme, de l'élégance, de la pureté de la langue. Aucun étalage d'érudition, aucun pédantisme, mais un sentiment sincère et profond de la beauté des choses rendue plus émouvante par tous les souvenirs qui surgissent du sol italien, surtout quand ce sol s'appelle Assise, Sienne, Pieve di Cadore, Vérone, les collines euganéennes, Castelfranco... On pourrait reprocher à Gabriel Faure un peu de dilettantisme, en ce sens qu'il se contente d'effleurer les admira-

bles sujets qu'il aborde; il nous en fait savourer le charme, mais il semble avoir peur de l'épuiser. On voudrait parfois qu'il pénètre un peu plus profondément dans l'âme des artistes, des poètes, des saints, ou tout bonnement du peuple, qui, depuis des siècles, a illustré tous ces sanctuaires. Quand on le lit, on peut presque entièrement faire abstraction des hommes qui vivent actuellement dans ces sites sacrés, et qui sont les héritiers directs de ces grandes ombres que Gabriel Faure excelle à évoquer, des hommes qui réclament notre attention, notre sympathie, et qui la méritent, car ils souffrent, ils travaillent, et ils préparent incontestablement à l'Italie moderne un rôle de premier rang. Nous reconnaissons volontiers, à un poète, à un artiste, le droit de s'isoler ainsi dans la vie contemporaine, pour suivre plus commodément son rêve lumineux; j'ai seulement voulu indiquer que cette façon de voir l'Italie n'est pas la seule à recommander; à l'heure où nous sommes arrivés, elle n'est même peut-être pas la plus utile.

Mais les pages de Gabriel Faure sont le régal des esprits délicats, et il faut le remercier de les avoir triées et regroupées dans des volumes à la fois très élégants et d'un maniement facile. Ses *Heures d'Italie* formaient primitivement trois volumes; les voici réunies en un seul, allégées de quelques pages qui ont trouvé place en d'autres recueils, et divisées en cinq sections : Piémont-Lombardie; Émilie; Ombrie-Toscane; Cadore-Frioul; Vénétie.

Le volume de *Paysages passionnés* est une sorte d'anthologie de morceaux primitivement publiés dans divers volumes. Tous ne concernent pas l'Italie; mais nous y relevons les chapitres intitulés : Cimetière italien; les jardins de Bellagio; avec Stendhal à Parme; le soir tombe sur l'Adriatique; la maison de Titien; le rossignol attardé (à Conegliano); le village de Pétrarque; le long de la mer annunzienne; les soirs de Sienne, sur la tombe du Tasse; les roses d'Assise... En dressant cette liste, je m'aperçois que les trois quarts du volume roulent sur l'Italie!

La réimpression du *Voyage de Châteaubriand en Italie*, précédée d'une longue et solide étude sur les six voyages que fit au-delà des Alpes l'auteur d'Atala, en une édition particulièrement élégante, ornée de belles photographies hors texte, est un nouveau titre de Gabriel Faure à la reconnaissance des amateurs de beaux livres consacrés à l'Italie.

H. H.

Augusta Del Vecchio — Veneziani. *La vita e l'opera di Angelo Camillo De Meis.* Bologna, Zanichelli, 1921, in-16.

Voici un pieux hommage rendu à la mémoire d'un maître respecté, le professeur De Meis, de Bologne. L'ouvrage abonde en détails curieux. Il intéressera tous ceux qui étudient le mouvement philosophique en Italie, au XIXᵉ siècle. Sur certains points, il complète le remarquable travail de Giovanni Gentile.

Dans la partie biographique, notons des pages attachantes sur « l'exil » de Camillo De Meis, qui séjourna quelque temps en France, à l'époque où s'y répandait la doctrine positiviste. Parmi les noms de ses amis les plus intimes, relevons celui de B. Spaventa, dont l'influence peut expliquer tel ou tel point du système exposé, d'une manière d'ailleurs un peu morcelée et parfois flottante, par C. De Meis.

Il serait, sans doute, assez exact de proposer de ce système la définition suivante : « C'est un hégélianisme scientifique, enrichi de données expérimentales, voire médicales, et tempéré par une profonde religiosité, qui échappe, du reste, à tout dogmatisme confessionnel ». A ce point de vue, il ne serait pas indifférent d'examiner les théories de C. De Meis touchant la création, sa lutte contre le darwnisme, et même certaines de ses conceptions sociales. Une sorte d'optimisme mystique vient souvent adoucir et poétiser l'âpre rigueur d'une pensée qu'ont d'abord pétrie et façonnée la « dialectique » allemande et la méthode scientifique. Cette « note » se retrouve, par exemple, dans tel ou tel développement, digne de Schelling, sur « la religion et l'art considérés comme des formes ou des degrés du Vrai ». Il n'est pas jusqu'aux profanes de la spéculation métaphysique pour qui de piquants ou généreux aperçus de C. de Meis, sur « la femme et le divorce », ne présentent un indiscutable attrait.

Sur le rôle attribué, incidemment, à Giordano Bruno, qualifié de « nouvau Thalès », et rapproché de Vïco, nous aurions, personnellement beaucoup à dire ! C'est le tort d'une critique tendancieuse de vouloir simplifier et moderniser à tout prix le philosophe de Nola, au lieu de l'expliquer par les maîtres et les précurseurs dont il a subi, soit simultanément, soit successivement, les influences, et par les multiples courants, d'ordre moral ou d'ordre spéculatif, qui ont traversé la Renaissance et les divers « milieux » où il a vécu, Mais nous n'aborderons pas cette trop grosse question, à propos d'un livre qui a seulement pour but de mettre en lumière et d'honorer l'activité intellectuelle d'un universitaire, très estimé en Italie, mais jusqu'ici assez peu connu chez nous.

J. Roger CHARBONNEL.

Chronique

— Nous extrayons du *Journal des Débats* le très intéressant entre-filet suivant : « On mande de Reggio (Emilie) que le professeur De Toni vient de faire dans la bibliothèque de cette ville une importante découverte. M. De Toni, qui occupe la chaire de littérature italienne à l'Université de Modène, préparait une biographie de l'abbé Jean-Baptiste Venturi, qui, comme on le sait, fut un des premiers à étudier méthodiquement l'œuvre de Léonard de Vinci. En compulsant les notes de Venturi, M. De Toni a trouvé une série de feuillets contenant, soit l'analyse, soit la copie intégrale, faite par l'abbé sur l'original, de plusieurs manuscrits de Vinci, aujourd'hui perdus.

« En 1736, par la dotation Arconati, les manuscrits de Léonard de Vinci étaient entrés à la Bibliothèque Ambrosienne, à Milan; Bonaparte, en 1796, les fit transporter à Paris, où ils furent d'abord assez mal conservés : un certain nombre de cahiers furent volés ou perdus. Mais, dans l'intervalle, l'abbé Venturi avait copié une grande partie des manuscrits. Ce sont ces copies que le professeur De Toni vient de retrouver dans la bibliothèque de Reggio.

« Les seize feuillets qui manquaient au manuscrit *e* sont entièrement reconstitués. Des cinquante et un qui manquaient au manuscrit *a* un certain nombre sont transcrits littéralement dans les cahiers de l'abbé Venturi, les autres sont analysés avec assez d'ampleur pour que le plan de l'ouvrage apparaisse désormais sans lacune. Venturi avait également copié les figures intercalées dans le texte : la découverte que vient de faire le professeur italien n'en est que plus précieuse. M. P. »

— Sur la célébration en France du sixième centenaire de Dante, nous reproduisons l'article ci-après, qui a paru dans la *Revue internationale de l'Enseignement* de juillet 1921 :

Cet anniversaire n'aura pas été seulement célébré en Italie par des cérémonies nombreuses et variées qui, dans la patrie de Dante, ont pris tout naturellement un caractère national; la plupart des nations étrangères, soucieuses d'affirmer leur admiration pour le poète italien, en qui elles reconnaissent un des plus sublimes interprètes des passions et des apirations qui agitent l'humanité, se sont fait un devoir d'apporter leur tribut d'hommages à sa mémoire. La France, sous ce rapport, n'a voulu se laisser devancer par personne.

C'est un lieu commun de dire que les Français connaissent mal Dante et son œuvre, et ils accréditent volontiers eux-mêmes cette opinion. Cependant le poète florentin jouit auprès de notre public d'un prestige sans pareil : l'intérêt, la curiosité qu'il excite s'affirment chaque fois qu'un conférencier s'offre à dévoiler aux non-initiés quelques beautés de son œuvre, car on la sait difficile, on désire la comprendre, et on court à ceux qui s'offrent à l'expliquer. Beaucoup de personnes qui n'avaient encore jamais eu l'occasion de faire cette remarque auront été édifiées par l'expérience de cette année : le public français, à Paris et en province, un public très large, recruté de tous côtés, a répondu avec élan, avec une ardeur joyeuse et reconnaissante aux invitations qui ont été faites de s'associer à la glorification de Dante.

De février à mai 1921, ont eu lieu, à la Sorbonne, six conférences organisées par l'Union intellectuelle franco-italienne, sur Dante et son œuvre. Les conférenciers ont été cinq professeurs de l'Université de Paris, auxquels avait bien voulu se joindre fraternellement un jeune maître italien, qui a déjà conquis une place distinguée à l'Université de Turin. Les sujets traités et les orateurs ont été les suivants :

MM. H. Hauvette, *Dante et la pensée moderne;* R. Schneider, *L'inspiration dantesque dans l'œuvre d'Eugène Delacroix* (projections photographiques); P. Hazard, *Dante et la littérature française;* E. Jordan, *Les idées politiques de Dante;* F. Neri, *La critique de Dante au XIX^e siècle;* A. Pirro, *L'interprétation musicale de Dante par Franz Liszt* (audition de pièces de Liszt pour piano).

Le succès de ces conférences, à en juger simplement par l'empressement du public, a été très grand : l'amphithéâtre Richelieu, avec ses six cents places, a été pris d'assaut et s'est trouvé plusieurs fois trop petit. La dernière conférence, qui comportait l'exécution d'une sonate de Liszt par un jeune virtuose suédois fort distingué, M. Harry Ebert, a dû avoir lieu dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne. M. le comte Bonin-Longare, ambassadeur d'Italie à Paris, a bien voulu honorer de sa présence la première de ces six conférences; à la troisième assistait M. Filippo Meda, alors ministre du Trésor, de passage à Paris ce jour-là.

M. Ferdinando Neri, envoyé par son gouvernement à Paris, pendant le mois d'avril, comme professeur d'échange, a fait également à la Sorbonne, les 7, 14, 21 et 28 avril, quatre *Lecturæ Dantis* en italien (Enfer V et XXVIII; Purgat. III, Parad. XXXI), qui ont été fort goûtées par un public nombreux et fidèle, groupé dans l'amphithéâtre Michelet.

Dès l'hiver précédent (1919-1920) des conférences avaient été faites aux Réunions Chateaubriand, par MM. Henry Cochin, André Pératé, André Bellessort, Pierre Gauthiez, le P. Mandonnet, tous membres, avec d'autres personnalités en vue, du Comité Catholique français qui s'est constitué pour la célébration du sixième centenaire de la mort de Dante. L'œuvre de ce comité

s'est affirmée cette année de deux façons également intéressantes : le 27 avril 1921 a eu lieu en l'église Saint-Séverin, paroisse de l'Université de Paris, une belle cérémonie présidée par le Cardinal archevêque de Paris. La charmante église était trop petite pour contenir la foule des invités qui avaient répondu à l'appel du Comité. Mgr. P. Battifol y prononça du haut de la chaire un fort beau discours sur « la Foi de Dante »; l'orgue était tenu par M. Ch. Widor; un important programme choral composé de plusieurs morceaux de Palestrina, Gabrieli, Nanini, Clemens non papa, Vittoria, un chant grégorien et de curieuses « acclamations carlovingiennes » (783), d'une rudesse saisissante, fut exécuté à la perfection par la Schola Cantorum, sous la direction de M. Vincent d'Indy.

D'autre part le Comité a entrepris la publication d'un *Bulletin du Jubilé* qui comportera cinq fascicules (Librairie de l'Art catholique, 6, place Saint-Sulpice); les deux premiers ont paru en janvier et en avril 1921. On y a lu avec profit et plaisir d'excellents articles de MM. H. Cochin, *La gloire de Dante Alighieri;* F. Delaborde, *Le silence de Dante sur saint Louis;* P. Monceaux, *Un guide des âmes dans l'autre monde* (saint Jérôme) ; J. Babelon, *Faux-monnayeurs* (Quel *di Rascia*, Parad. XIX, 140); Paul Claudel, *Ode jubilaire pour le 600e anniversaire de la mort de Dante;* A. Masseron, *La date du voyage d'outre-tombe ;* Mlle Lamy, *Un traducteur de Dante* (Artaud de Montor) — plus des « Chroniques du Jubilé », attrayantes et nourries, dues à la plume experte de M. A. Masseron.

Une autre publication en l'honneur de Dante a été entreprise sur l'initiative de l'Union intellectuelle franco-italienne, par la Librairie Française (15, quai de Conti) ; il s'agit d'un volume de Mélanges, destiné à montrer que la science et la pensée françaises situent très haut le génie de Dante et accordent à son œuvre une large place dans leurs préoccupations et leurs travaux. La table des matières est la suivante : P. de Nolhac, *Pour le VIe Centenaire de la mort de Dante* (sonnet) ; A. Jeanroy, *Dante et les troubadours;* P. Sabatier, *Saint François d'Assise et Dante ;* H. Hauvette, *Réalisme et fantasmagorie dans la vision de Dante ;* J. Luchaire, *Quelques observations sur le style de Dante ;* E. Jordan, *Le Gibelinisme de Dante; La doctrine de la Monarchie universelle;* L. Auvray, *Les miniatures du manuscrit de Dante, à Chantilly ;* L. Dorez, *François Ier et la Commedia;* P. Bonzy, *Dante, auxiliaire du Gallicanisme dans le « De Episcopis Urbis »* (1586) ; R. Schneider, *Dante et Eugène Delacroix;* P. Hazard, *Dante et « l'Exilé »* (1832); A. Pirro, *Franz Liszt et la « Divine Comédie »;* G. Maugain, *L'Orthodoxie de Dante et la critique française de* 1830 *à* 1860; L. Bénédite, *Dante et Rodin;* Gustave Kahn, *L'inspiration dantesque chez Paul Dardé.*

Le volume in-4° écu, imprimé avec le plus grand soin, ne comporte pas moins de quarante planches en héliogravure, dont un bon nombre reproduisent des œuvres d'art ou des esquisses encore inédites, depuis les miniatures du manuscrit de Chantilly (milieu du XIVe siècle) jusqu'aux essais de Paul Dardé, le « tailleur de pierre », parvenu depuis peu à la célébrité.

Comme au Bulletin du Jubilé, la faveur du public, des dantologues et des bibliophiles, est dès à présent assurée à cette belle publication, qui doit paraître à la fin d'août. (1)

Ne quittons pas le domaine de la librairie sans signaler deux nouvelles traductions françaises de Dante. L'une fait partie d'une collection destinée à une très large diffusion, celle des « chefs-d'œuvre étrangers » publiés par la Renaissance du livre; un volume contenant l'Enfer a paru le 15 juin; un second volume, contenant des extraits du Purgatoire et du Paradis reliés par des analyses, est annoncé pour l'automne. Cette traduction est due à M. H. Hauvette.

L'autre, œuvre de M. Pératé, formera trois volumes in-folio, en une édition de grand luxe, ornée de bois reproduisant les dessins de Botticelli (chez Druet, 8, rue Royale . Le premier volume doit paraître en automne.

Il serait profondément injuste de passer sous silence les manifestations organisées dans diverses villes de province, en l'honneur de Dante, mais nous n'en parlons qu'avec le regret de commettre certainement des omissions.

Des conférences ont eu lieu à Lyon, sous la présidence de M. Herriot, député et maire; à Lille, à la Faculté des Lettres et à l'Université catholique; à Toulon avec le concours du comité local de la société Dante Alighieri. A Grenoble, c'est pendant les cours de vacances, toujours fréquentés par de très nombreux auditeurs étrangers, en septembre, qu'aura lieu une suite de cinq conférences sur Dante et la France (2). qui ont été demandées à M. H. Hauvette, professeur à la Sorbonne, professeur honoraire à la Faculté des Lettres de Grenoble. A Aix s'est constitué un comité pour célébrer dignement le centenaire de Dante; l'exécution du programme élaboré par ce comité a été renvoyée à novembre.

A Toulouse une « Décade latine », 21-30 mai, a été organisée par le Comité régional d'Union latine et le Comité officiel des Fêtes, à l'occasion de la célébration du 6e centenaire de Dante. Le programme, copieux et varié, a comporté, le 23 mai, une conférence publique sur Dante, tenue par M. le professeur Cavallera de l'Institut catholique, sous la présidence de M. Calmette, doyen de la Faculté des Lettres (excellent exemple d'union sacrée); puis le 30 mai, le couronnement du buste de Dante, avec discours de M. le

1. Le volume a paru réellement dans la première semaine de septembre [Note de la Rédaction].

2. Ces conférences ont eu lieu et le Comité grenoblois de la Société italienne Dante Alighieri a largement contribué aux commémorations de Dante en Dauphiné. En mai, le P. Semeria avait fait à Grenoble, comme en beaucoup d'autres villes de France, une conférence : « Patrie et Humanité d'après Dante ». Le 22 juillet, M. A. Bartuccioli, professeur à l'Académie navale de Livourne, a fait, à l'occasion des cours de vacances de l'Université de Grenoble, une conférence intitulée « La Divine Comédie expliquée au peuple. Le 7 septembre, une grande soirée « dantesca », musicale et littéraire, a été organisée avec le concours des nombreux étudiants italiens de l'Université de Grenoble. Le succès en a été très grand [Note de la Rédaction].

ministre de l'Instruction publique et exécution d'une cantate de M. Kunc, prix de Rome, sur un poème de M. A. Praviel « mainteneur des Jeux floraux ».

A Montpellier, l'initiative d'un « cycle commémoratif » a été prise par l'Académie des sciences et lettres; ce cycle a consisté en trois cérémonies : le dimanche 22 mai une grand'messe a été célébrée à la cathédrale; au cours de cette cérémonie le cardinal de Cabrières a parlé de Dante; le lendemain, dans l'après-midi, l'Académie a tenu une séance solennelle dans les jardins du Quartier général du XVI^e corps d'armée, gracieusement ouverts à un public soigneusement choisi par un général ami des bonnes lettres; le soleil déclinait et des rossignols se firent entendre tandis que se déroulait un programme varié de causeries littéraires, de lectures, de récitations poétiques. Le soir du même jour, M. Hauvette, qu'une tournée d'inspection amenait précisément à Montpellier, a repris, devant un public très nombreux, réuni dans la grande salle des fêtes de l'Université, le sujet qu'il avait traité à Paris, en février.

La jeunesse des écoles n'a pas été oubliée : sur l'invitation de M. le ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, des conférences sur Dante et son œuvre ont été faites dans tous les lycées et collèges de France (garçons et filles), au début du mois de juin.

Enfin a eu lieu à Paris, le jeudi 2 juin, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, la commémoration solennelle de Dante, sous la présidence de M. A. Millerand, président de la République, en présence de M. Raymond Poincaré, délégué de l'Académie française, de M. Léon Bérard, ministre de l'Instruction Publique, de M. le comte Bonin-Longare, ambassadeur d'Italie, de M. le professeur F. Ruffini, de l'Université de Turin, sénateur, ancien ministre, de M. Maurice Barrès, qui avait accepté de prendre la parole au nom des lettrés français, de M. le recteur Appell, président du conseil de l'Université de Paris, qui avait accordé son patronage à cette cérémonie, et de diverses personnalités italiennes et françaises. Un public exceptionnellement nombreux remplissait le vaste amphithéâtre; au premier rang de l'assistance on remarquait la robe rouge du cardinal Dubois.

Entre les discours prononcés par MM. R. Poincaré, Bonin-Longare, L. Bérard, F. Ruffini, M. Barrès et A. Millerand, un chœur et un petit orchestre conduits par M. Gastoué, ont exécuté quelques courts morceaux de musique française des premières années du XIV^e siècle, que Dante a donc pu entendre s'il est venu à Paris vers 1310, comme le veut une ancienne tradition.

Le programme de la cérémonie avait été élaboré par l'Union intellectuelle franco-italienne avec le concours du Comité d'Union latine et de l'Alliance française; l'exécution en a été assurée par les soins de l'Union des grandes associations françaises, à laquelle, en pareille circonstance, est toujours due la plus vive gratitude.

Ainsi se sont manifestés spontanément, du nord au sud de la France, sans qu'il ait été nécessaire de combiner un plan d'ensemble, les sentiments d'admiration et de respect qu'inspire la figure et l'œuvre de Dante à quiconque a le culte de l'art et de la pensée.

P. S. — Le retard avec lequel paraît ce fascicule nous permet de faire quelques additions au compte-rendu sommaire des cérémonies commémoratives françaises en l'honneur de Dante.

Les fêtes dantesques d'Aix ont été célébrées en novembre comme il est annoncé ci-dessus; elles ont comporté notamment une conférence de M. Maurice Mignon au théâtre d'Aix.

D'autre part, notre collaborateur M. Francesco Picco, du Lycée de San Remo, a fait le 27 novembre, à Avignon, et le 28 à Marseille, une conférence sur « Dante et la Provence », et une autre, le 29, à Toulon, sur « Ulysse » dans la poésie, depuis Dante jusqu'à Pascoli.

Enfin, M. Maurice Mignon, rédacteur en chef de la *Nouvelle Revue d'Italie* de Rome, a composé un numéro double de ce périodique (Septembre-Novembre) consacré à Dante, numéro de 316 pages, avec quelques planches hors texte, qui ne contient pas moins de vingt-cinq articles de collaborateurs tant italiens que français. Nous relevons les noms de MM. P. Molmenti, G.-L. Passerini, A. Valentin, E. Ripert, H. Hauvette, Ch. Diehl, M. Scherillo, G. Bourgin, Ed. Jordan, P. Ronzy, H. Cochin, P. Hazard, G. Soulier, A. Bonaventura, C. Ricci, A. Pératé, F. Pellegrini, M. Mignon, A. Masseron, F. Flamini, G. Mazzoni, G. Franciosi, J. Gay, A. Farinelli, E.-G. Parodi.

TABLE DES MATIÈRES

Articles de fond. Variétés.

Questions universitaires.

Bibliographie.

Planches.

Le Gérant : F. GAULTIER

ANGERS. — IMPRIMERIE F. GAULTIER

Imprimerie F. Gaultier
Angers

PRINCETON UNIV
Princeton University Library
32101 076535010
Digitized by Google